ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

1986 6

ЭКЗЕМПЛЯР

В дни XXVII съезда КПСС московские кинематографисты принимали у себя в Центральном Доме кино дорогих гостей — делегатов исторического партийного форума. Встречи эти словно бы отразили атмосферу, в которой проходил съезд, — творческую, деловую, взаимно требовательную...

На снимках Н. Гнисюка — несколько моментов встреч

ИСКУССТВО
КИНО
1986
6
ежемесячный журнал

Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году

Издание Союза кинематографистов СССР

ИСКУССТВО КИНО 1986 6

Содержание

Современность и экран

● *Партийное призвание искусства*

5 **Ионас Грицюс.** Большие проблемы маленьких студий

12 **Сергей Никоненко.** Откровенно о наболевшем

Кинематограф 80-х. Дневник

● *Разборы и размышления*

18 **Федор Хитрук.** Понять даже то, что трудно вообразить (к 50-летию студии «Союзмультфильм»)

27 **Игорь Михайлов.** Аргумент и страсть

31 **Л. Джулай.** На дорогах истории

41 **Ю. Тюрин.** По правилам и против правил

46 **Константин Щербаков.** Настоящее, нынешнее, сущее

● *Дискуссии*

52 **С. Шумаков.** Не мудрствуя лукаво...

●*Портреты*

60 **Л. Гуревич.** Emotio, ratio и фартовый Салашенко

74 **Переписка с читателями**

79 ● *События, факты, хроника*

● *Кино и зритель*

83 В кругу искушенных ценителей. Беседа кинодраматурга **Анатолия Гребнева** с членами киноклуба города Воронежа

Теория, история, эстетическое воспитание

95 **Я. Варшавский.** На перекрестках искусств

● *Мемуары и публикации*

110 Ф. И. Шаляпин и кино

Главный редактор
ЧЕРЕПАНОВ Ю. А.

Редколлегия
АББАСОВ Ш. С.
БАНИОНИС Д. Ю.
БАСКАКОВ В. Е.
БОНДАРЧУК С. Ф.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГРИГОРЬЕВ И. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. главного редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. главного редактора)
МАЩЕНКО Н. П.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИЗОВ Н. Т.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СИРЕНКО А. В.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ТРУНИН В. В.
ШЕНГЕЛАЯ Э. Н.
ЮРЕНЕВ Р. Н.

©
Журнал «Искусство кино», 1986

Оформление и коллажи Остольского К. О. *Художественный редактор* Евстигнеев А. А. *Технический редактор* Иванова Т. Ю. *Корректор* Элькина Г. Г.
Адрес редакции: 125319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Фото и адреса актеров редакция не высылает

Цена 1 руб. 30 коп.

Рассказы кинематографистов

121 **Константин Ершов.** «Орех заливной марципан»

За рубежом

● *На нашем экране*

136 **Игорь Фесуненко.** Под огнем и в огне

141 **Марина Дроздова.** Совсем не джазовая история

● *«Звезды» мирового кино*

143 **Виктор Божович.** Жан-Луи Трентиньян: личность и персонаж

155 ●Синерама

Сценарий

162 **Э. Успенский.** Про Сидорова Вову

166 **В. Славкин.** Черно-белое кино

175 **Фильмография**

In this issue: Reflections of cameraman Ionas Critsus (p. 5) and actor and film director Sergey Nikonenko (p. 12) about modern cinema process. Article by film director Fiodor Khitruk to the 50th anniversary of film studio "Soyuzmultfilm" (p. 18). Review of the film "Attempt Upon the Future" (p. 27). Survey of some history-biographical films made on Sverdlovsk film studio (p. 31). Reviews of the films "Bagration" (p. 41), "On the Eve" (p. 46). Article by Sergey Shumakov about social fortune of the film (p. 52). Notes about films made by documentary film director Valery Solomin (p. 60). Correspondence (p. 74). Chronicle (p. 79). Scriptwriter Anatoly Grabnev talks with members of cinema club of Voronezh (p. 83). Article by Yakov Varshavsky about reflecting of art process in art research works (p. 95). Materials about the work of outstanding Russian singer Fyodor Shalyapin in cinema (p. 110). Story by film director Konstantin Yershov "Marchpane" (p. 121). Reviews of the American film "Under Fire" (p. 136) and Bulgarian film "The Girl and Her Male Company" (p. 141). Article about French film actor Jean-Louis Trintignant (p. 143). Cinerama (p. 155). Scripts by Eduard Uspensky "About Vova Sidorov" (p. 162) and by Viktor Slavkin "Black-and-White Cinema (p. 166). Filmography (p. 175).

На 1-й стороне обложки: Дарья Михайлова в фильме «Проделки в старинном духе» (режиссер А. Панкратов, «Мосфильм»)

На 4-й стороне обложки: Мария Плоае в фильме «Возвращение из ада» режиссера Николае Мэрджиняну (Румыния)

ИСКУССТВО КИНО 1986 6

Сдано в набор 04.04.86. Подп. к печати 16.05.86. А05257. Формат бумаги 70×100¹/₁₆, печ. л. 11,25, усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6. Печать офсетная. Тираж 50 000. Заказ 880. Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 142300, г. Чехов Московской области

Современность и экран

Партийное призвание искусства

...Продолжаем начатый в предыдущей книжке «ИК» разговор о животрепещущих проблемах жизни нашего кино, о задачах перестройки кинопроизводства в свете решений партийного форума

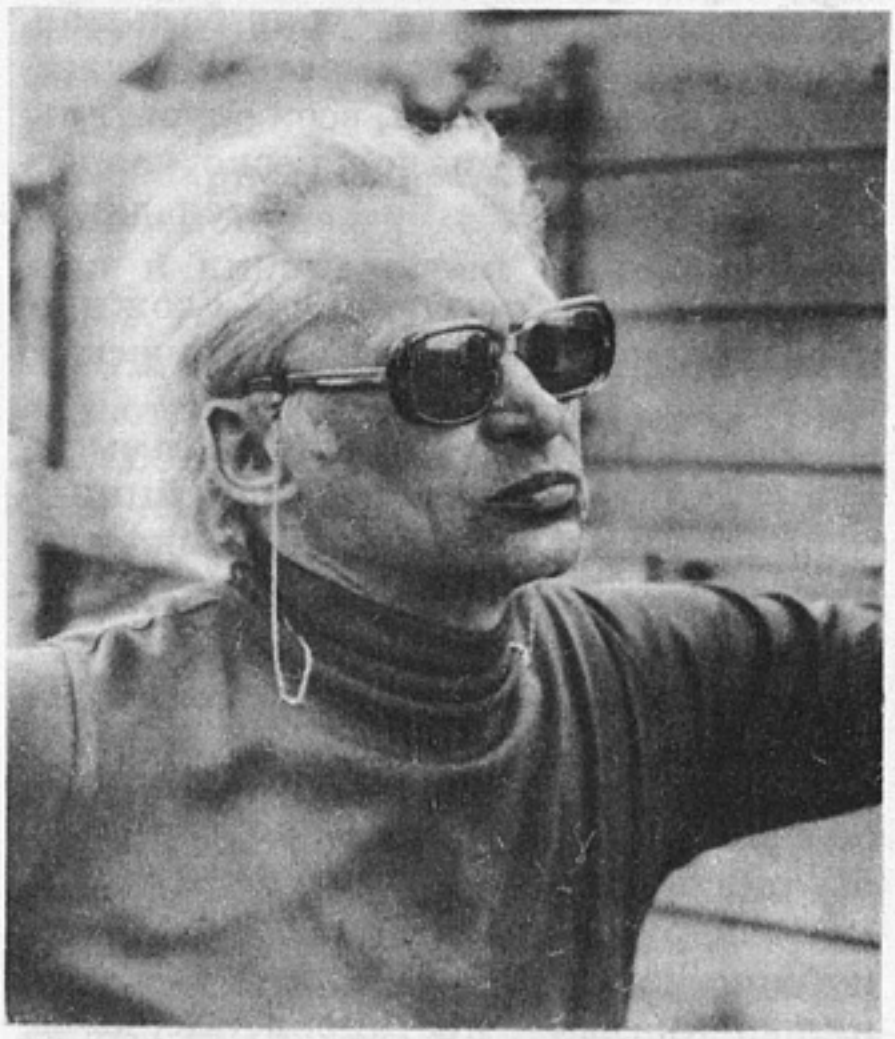
...В первые дни после XXVII съезда партии редакция журнала «Искусство кино» провела большой совет с читателями в Киеве. (Сообщение об этом см. «События, факты, хроника»)

На снимке: актовый зал факультета журналистики Киевского государственного университета имени Т. Г. Шевченко во время встречи

Ионас ГРИЦЮС

Большие проблемы маленьких студий

Партийное призвание искусства



Самым принципиальным образом поставлены партией вопросы ускорения научно-технического прогресса, интенсификации производства, роли человека в сфере общественного созидания. И мы, деятели советской культуры, не имеем права смотреть на протекающие социальные процессы со стороны, забывая, что наш труд — тоже производство со своими крайне остро стоящими сегодня проблемами, решать которые надо безотлагательно!..

Стоит ли повторять очевидное: советское кино — это сумма усилий всех национальных кинематографий страны. В золотом фонде нашего киноискусства есть ленты, созданные на студиях Украины и Грузии, Армении и Белоруссии, Литвы и Узбекистана. Только за последнее время зрители могли познакомиться с рядом неординарных работ национальных кинематографий: с киргизской картиной «Потомок Белого Барса» и с армянской «Танго нашего детства», с казахской «Сладкий сок внутри травы» и с литовской «Отряд». Грузинская лента «Голубые горы, или Неправдоподобная история» удостоена Государственной премии СССР за 1985 год. Сегодня можно с уверенностью сказать, что не только кино в республиках стало частью национальной культурной жизни, но и что кинематограф каждой республики стал частицей культурной жизни всей страны.

Однако в бытовании кинематографа в сфере культуры присутствует подчас необъяснимое. Вот парадокс: во всесоюзных сводках посещаемости кинотеатров уже несколько лет последнее место стабильно занимает студия «Грузия-фильм». А между тем грузинское кино — признанный лидер всех республиканских кинематографий, оно дает яркий пример подлинно национального и в то же время интернационального кинематографа. В чем тут дело? Я не могу ответить на этот вопрос, но, думаю, им должны пристально заниматься со-

циологи, критики, производственники и прокатчики, ибо вопрос о зрителе, может быть, самый главный сегодня. Игнорировать зрительский интерес мы не вправе. В кинематографе настолько тесно переплелись творчество и производство (а производство — это плановые сроки, обеспечение и, главное, денежные средства, которые государство вкладывает в нашу отрасль точно так же, как и во все другие), что если мы не будем думать о рентабельности нашей продукции, если будем делать вид, что не замечаем зрителя, то в один прекрасный день окажемся в тупике.

Мне в свое время пришлось работать с американскими кинематографистами, и вот одно из моих наблюдений: американцы в первую очередь думают о товаре, который можно было бы выгодно сбыть. А уж потом если у авторов хватит сил и таланта, то пускай это будет еще и искусство. У нас критерии другие. Но как же часто, запуская заведомо обреченный на неуспех сценарий (студия ведь должна что-то запускать), мы обманываем себя самоуговорами, что фильм — это не товар, а нечто идеологически и экономически необходимое, что мы работаем не на предпринимателя, как в Америке, а на государство! А что государство будет нести убытки от фильма, лишенного и признаков искусства, и товарного вида,— об этом как-то и думать неловко. И не думаем.

Особенно остро вопрос самоокупаемости кинопродукции, не говоря уже о прибыльности, стоит в национальных республиках с небольшими киностудиями. Если подходить к его решению формально, то, пожалуй, все маленькие студии, выпускающие три, в лучшем случае пять фильмов в год, следует закрыть — они нерентабельны. Но государство наше относится к нам как к художникам, а к кинематографу — как к средству воспитания искусством, убытки наши терпит, но ведь казна не набита неразменными рублями. Нужно думать о рентабельности, и добиваться ее придется. Какие есть пути?

Картины малых республиканских студий либо выпускают на всесоюзный экран, либо нет, и тогда они приносят убыток республиканскому бюджету. Правда, не во всех случаях. Одно дело — Киевская студия имени А. Довженко, которая выпускает более двадцати фильмов в год. Она может позволить себе прокат в пределах республики и быть при этом рентабельной. Другое дело — Литовская студия, которая только республиканским прокатом окупить свои затраты не может. Снимать картины, которые не приносили бы убытка, говорю уверенно,— это проблема всех маленьких республиканских студий.

Прежде всего мы особенно остро ощущаем нашу техническую отсталость. Техническая база производства в целом сейчас настолько сложна и дорогостояща, что маленькая студия просто не может позволить себе иметь все то, без чего трудно обойтись, делая современный кинематограф. Я уж не говорю о том, что средняя сметная стоимость фильма на маленькой студии когда-то была очень большая, но сегодня, когда стоимость обслуживания и оборудования, всех строительных и киноматериалов резко возросла, эта сумма уже не кажется достаточной.

Разве на нее можно снять сложную постановочную или историческую картину?

...Закончив ВГИК, я попал в съемочную группу режиссера А. Файнциммера, который снимал на «Ленфильме» картину «Овод». Я был ассистентом у замечательного советского оператора А. Н. Москвина. Вспоминая эту работу, я прихожу к выводу, что сегодня такую картину, особенно в республике, можно было бы снять только по государственному заказу, к тому же если б республиканский Совет Министров принял специальное постановление, да ес-

ли бы другие ведомства помогали съемочному коллективу, да студия бросила бы на эту работу все свои силы.

В то время мы просто поехали в Ялту, где были построены две декорации: соборная площадь Флоренции и небольшой итальянский городок. Сегодня никому бы и в голову не пришло, что можно построить декорацию Флорентийского собора. Во-первых, стараются снимать натурные интерьеры, да и где они, мастера, знающие секреты декораций на натуре, умеющие строить их? Так вот, если бы Литовская студия получила такой сценарий, как «Овод», она бы не стала — не решилась бы — запускать его в производство. И по-своему была бы права...

Конечно, мне могут возразить: раз так, снимайте камерные картины. Действительно, для их производства ультрасовременная техника не нужна. Но исторические фильмы необходимы как воздух национальным студиям. А с другой стороны, чтобы сделать такой современный камерный фильм, как, скажем, «Без свидетелей» Н. Михалкова или «Послесловие» М. Хуциева, надо иметь соответствующую драматургию! А с кинодраматургией дела у нас обстоят не самым лучшим образом.

Сценарная проблема как была проблемой номер один, когда я пришел в кинематограф в начале 60-х годов, так первой проблемой и остается. На некоторых студиях она почти катастрофически остра, на других более или менее сглажена, что, впрочем, не снимает ее насущности.

Кому писать сценарии для республиканских студий? Сегодня самый распространенный способ решения этого вопроса — обратиться к профессионалам, которые в основном работают в Москве и в Ленинграде, и они, конечно, напишут; практика любой национальной студии это неоднократно подтверждает. Но очень редко заказ с периферии становится делом чести, делом жизни какого-нибудь маститого сценариста. Чаще всего такие сценарии можно отнести к разряду «проходных». И тем не менее сотрудничество, которое, прямо скажем, не всегда плодотворно, продолжает составлять существенную долю в репертуарах маленьких студий. Почему? Одна из главнейших причин: разное отношение к авторам — в зависимости от того, именитый это сценарист или никому не известный.

Я не против сотрудничества, но за такое, которое обусловлено общностью творческих интересов, близостью материала и художественного мышления. Если же для студии контакт определен лишь конформной целью, а для драматурга — возможным гонораром, то о каком подлинном сотрудничестве может идти речь? Соответственным будет и конечный результат. Поэтому, я глубоко уверен, каждая республиканская кинематография должна прежде всего растить, воспитывать собственные драматургические кадры. Дело это огромной сложности, оно требует от всей студии, от всех инстанций большого терпения, чуткости, гибкости.

А всегда ли мы думаем о том, чтобы сохранить национальную самобытность своего кинематографа? Помним ли, что именно из разных национальных кинокультур и стилей складывается единое многонациональное советское кино? Какая же мозаика — с одноцветными стеклами?

Надеюсь, работники Рижской студии на меня не обидятся, если я скажу и о них. Сегодня Рижская студия по показателям зрительской посещаемости близка к «Мосфильму» и «Ленфильму». Это прекрасно, и этот уровень ни в коем случае нельзя ронять. Есть у рижан яркие победы в области постижения национального характера — в основном это относится к экранизациям классиков латышской литературы. Однако что составляет основу студийного репертуара? Бурный поток средней массовой продукции, в котором тонут

подлинно художественные произведения, бесконечная череда детективов, действие которых может разыгрываться в Риге, а может и в Лондоне,— существа дела это не меняет. Подобная картина и у нас, на Литовской студии. Объяснение этому явлению я вижу только в одном: когда дела на студии обстоят неважно, приходится искать обходные пути для их поправки, для «подкормки» пошатнувшегося студийного бюджета. Кассовый успех таких «заграничных» фильмов обеспечит студии некоторую экономическую стабильность, что даст возможность в дальнейшем говорить своим голосом и на своем языке со *своим*, не падким на сенсации зрителем. Но ведь это временное латание прорех. И не оборачивается ли оно с годами бóльшими потерями, чем экономические?

У этой проблемы есть и еще один аспект: обращение к чужой стране, к чуждой культуре, к чуждому, во многом непонятному нам характеру, как правило, чревато полуудачей и полуправдой. Об этом красноречиво свидетельствует практика тех режиссеров, которые любят «увозить» своих героев за рубеж или, наоборот, «привозить» их в нашу страну. Мы должны говорить о том, что нам близко, что мы очень хорошо, досконально знаем.

Все творческие возможности для этого у нас есть. Земля, на которой мы живем, богата историческим прошлым и культурными традициями. Национальную самобытность народов сквозь толщу исторических лет несет наша литература. Надо только нам, кинематографистам, активнее вторгаться в эту сопредельную сферу, смелее черпать из этого неиссякаемого духовного источника. Что бы ни говорили об экранизации, сколько бы о ней ни спорили, экранизация, конечно, нужна, и, рискну сказать, особенно нужна сегодня кинематографу союзных республик. Я убежден, что всем национальным кинематографам необходимо произвести самую решительную инвентаризацию своей собственной классики, и не только классики. Прежде всего классическим наследием нужно заинтересовать режиссуру, у которой, вообще говоря, спрос на чтение в последнее время заметно упал.

На Литовской студии вопрос этот обсуждается давно. И не раз высказывалось мнение, что экранизировать нам вроде бы нечего. Да, литовская литература молода — можно считать, что большая профессиональная литература Литвы началась только в конце прошлого века. И тем не менее у нас есть свои замечательные классики, практически незнакомые всесоюзной аудитории. К тому же кто сказал, что классикой экранизация исчерпывается? Нынешняя литовская литература богата яркими индивидуальностями, наши писатели поднимают серьезнейшие вопросы современности и прошлого, их любят и ценят далеко за пределами Литвы во всем Советском Союзе да и во многих странах мира. Но эта область напоминает сегодня еще не освоенную кинематографом целину. Литовский Союз писателей объединяет больше двухсот авторов. Если бы хоть одна двадцатая от общего числа наших писателей всерьез обратилась к кинодраматургии, едва ли не самый наболевший вопрос нашей творческой жизни был бы решен! Почему же он не решен до сих пор? Тут есть над чем призадуматься.

Еще раз скажу: нам нельзя забывать о зрителе. Отбор произведений для экранизации должен проходить в соответствии с общесоюзными требованиями. Мы не можем позволить себе изначально замыкаться в узкорегиональные рамки. Ведь многое из того, что понятно и близко литовскому зрителю, не будет понятно в России или в Грузии. К примеру, не так давно на нашей студии был снят фильм «Перелет через Атлантику». Не было, наверное, в Литве человека, который бы его не посмотрел. Его смотрели семьями, смотре-

ли все, потому что все помнят и чтут подвиг двух литовских летчиков, в 30-х годах перелетевших через океан и погибших. А по всесоюзным показателям фильм пользовался более чем скромным успехом. Но, может быть, успех такого фильма — это тоже вопрос не только материала, но и художественного решения?

Каждая национальная история, каждая национальная культура содержит в себе многое из того, что не может не привлечь интернациональную аудиторию. За что же мы любим грузинский кинематограф, как не за его ярко выраженную национальную самобытность! Представить себе, скажем, что роль старика Махарашвили в фильме Р. Чхеидзе «Отец солдата» исполнял бы не Серго Закариадзе, вообще не грузин, невозможно. Или киргизские ленты «Небо нашего детства», «Белый пароход», «Потомок Белого Барса». Именно пронизывающий их национальный пафос придает этим фильмам всенациональный интерес и общественное значение, делает их неповторимыми и незабываемыми.

Еще об одной остро стоящей перед республиканскими студиями проблеме нельзя не сказать сегодня. Это проблема творческой молодежи.

Все мы знаем, как важна преемственность в художественном процессе. Все мы помним постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», с интересом следим за продукцией созданного вскоре после принятия этого постановления всесоюзного творческого объединения «Дебют». Но как вводить в дело молодые силы при таком ограниченном объеме производства, как у нас в республике?

Проблема эта чрезвычайно сложна, но отказываться от ее решения — значит нарушать нормальную, здоровую жизнь искусства. Ведь «старики», признанные мастера, достигнув определенного возраста, порой делают картины, соответствующие устаревшим взглядам. Это в чем-то даже естественно. Такие примеры, как М. И. Ромм или Ю. Я. Райзман,— исключения, лишь подтверждающие правило. Бег времени стремителен, кинематографический процесс неудержим. И теперь, когда то или иное крупное достижение киноискусства любой страны посредством современной видеотехники становится общемировым достоянием почти мгновенно, ясно, что снимать по старинке нельзя.

В мире идет естественный процесс смены кинематографических поколений и художественных пристрастий. Так было всегда. Появившийся после войны неореализм стал своеобразной панихидой по «голливудским снам». Или более близкий пример: я прекрасно помню, какое впечатление оставила у всех нас картина «Летят журавли». Это был художественный шок. Не было, наверное, кинематографиста, которого фильм не заставил бы призадуматься о том, что он сам делает и что должен делать теперь. Было ясно, что наступила какая-то новая киноэпоха и прежними оставаться нельзя.

Увы, мы у себя едва ли не отвыкли от кинематографических открытий. На маленьких студиях, где приток свежих сил сопряжен, как я уже сказал, с громадными трудностями, администрация обычно с опаской решается на дебют. И, надо сказать, не без реальных оснований. Ведь у директора студии всегда есть свои проверенные кадры; их ресурсы, как и их пределы, известны, от них не ждешь неожиданностей, но они не причиняют неудобств. А новый человек, какой бы шлейф поощрений и похвал ни тянулся за ним из ВГИКа или с Высших режиссерских курсов, — это все-таки «кот в мешке». С одной стороны, молодой максимализм, с другой — молодой практицизм... К тому же если вводить такого молодого, талантливого, перспективного в работу, то кому-то из «стариков» надо отказать, потому что в производстве место лишь для троих...

Ситуация эта болезненная, но наша студия все же идет на определенный риск, думая прежде всего о будущем. Так, 1984 год был на Литовской студии годом дебютов. Явление это в принципе отрадное. Но год дебютов не стал годом удач. Сказалась тут, наверное, и нерешительность дебютантов в поисках своего материала и своего языка, сказались, конечно, и производственные ограничения. Я лично не склонен делать категорические выводы после первой картины: слишком многое тут дано на откуп случаю. Нужна проверка временем и делом. Очень часто бывает, что на первой картине человек выкладывается и исчерпывает свой творческий потенциал на многие годы вперед. А бывает, что за первой не слишком удачной следуют удивительно интересные работы. И тут-то вновь встают проблемы, связанные с ограниченным объемом производства, который в ближайшем обозримом будущем увеличиваться не будет, с неизменной и во многом устаревшей технологией...

Иная ситуация в литовском документальном кино, играющем в структуре нашего национального кинематографа значительную роль. Несмотря на весьма скромные средства, в год здесь выпускается 15—17 названий. И не было периода, когда в работу не включились бы молодые силы. Причины такой интенсивной внутренней жизни у документалистов разнообразны. От одной вполне, на мой взгляд, объективной многие предпочитают отмахиваться как от «низкой»: это меньшая степень риска. Когда проваливается двухчастевая лента, радости, конечно, мало, но трагедии никакой нет. Когда же прогорает одна из трех выпускаемых в год картин, то есть тридцать три процента всей продукции, приходится что-то в корне менять в работе студии.

Но это только одна и, разумеется, не главная причина. Гораздо важнее социальные и нравственные устои, не позволяющие жизни документального кино застыть и замереть. Документальное кино в социальном плане существенно отличается от игрового. Предмет исследования у них один, но способы отражения, а значит, и меры общественной пользы совершенно разные. Художественные ленты в большинстве своем — скоропортящийся продукт. Проходит несколько лет, и картина безнадежно устаревает — время меняется еще быстрее. С подавляющим же большинством документальных фильмов происходит совершенно противоположная и на первый взгляд странная вещь: с течением времени даже не очень яркие в художественном отношении картины, если в них запечатлена жизнь, не сыгранная, не подтасованная, вдруг начинают приобретать силу исторического документа, набирают второе дыхание.

Многое тут зависит от изначальной установки: если мы сочтем, что документальное кино — это способ выявления и преодоления общественных проблем, будут появляться картины-долгожители. Если же мы будем использовать документальное кино для отражения только сегодняшних наших побед, кино будет совсем другое — одномоментное. Обе установки в принципе имеют право на жизнь. Другое дело, какая из них сегодня нужнее и действеннее.

Литва — республика экономически достаточно благополучная. Чего еще желать, какие проблемы, о чем говорить? Давайте фиксировать наши достижения и то, как мы прекрасно живем. Можно и так. Долгое время в литовской документалистике преобладала такая тенденция. Никакой подтасовки фактов тут не было, все — чистая правда. Но, тем не менее, это не вся правда, есть еще и другая. С повышением общего уровня благосостояния народа в нашу жизнь пришли новые проблемы, не менее сложные и серьезные, чем те, которые мы решили. Это проблемы духовного роста человека, осознания

им своей социальной значимости, той роли, которую ему предназначено играть в процессе общественного созидания. Кому же, как не документалистам, в руки которых само время дает новый и крайне актуальный материал, поднимать эти проблемы, участвуя тем самым в общем деле социального прогресса?

И тут хочу вернуться к тому, с чего я начал. Боязнь проблемности, подчас паническое неприятие критики — большая помеха на нашем пути. Критику не надо смешивать с критиканством. Критика всегда конструктивна, ибо она движет жизнь и искусство вперед. Поэтому, мне думается, вопрос преодоления страха перед критикой, так остро стоящий перед нами сегодня, — это вопрос не только нравственный, но и социальный. Социальный прежде всего.

Это в полной мере относится не только к маленьким студиям и не только к кинематографу, но и ко всем областям нашего искусства. Авторитет — вещь полезная и нужная для развития искусства. Но я не думаю, что авторитет можно поддерживать безудержным восхвалением даже тогда, когда поводов для восторга решительно нет. Я убежден: любая комплиментарная критика, основанная на признании былых достижений и закрывающая глаза на реальную действительность, есть неуважение к автору, не говоря уже о том невероятном вреде, который она привносит в атмосферу этических отношений. Критерий тут должен быть один: искусство или есть, или его нет. На практике же часто выходит: если это позволено Юпитеру, то почему не позволено мне? Так рассуждают многие, особенно молодые работники искусства. Ведь очень часто маститый автор больше усилий тратит на то, чтобы его произведение стало предметом восхваления, продвижения, награждения, чем на создание самого произведения!

Когда в 1958 году создавался Союз кинематографистов Литвы, помню, во всех выступлениях звучала одна и та же мысль: какое счастье, что теперь у нас будет трибуна, с которой мы сможем говорить друг другу правду! Но прошло несколько лет, и как-то забылось, что правда — обязательное условие нашей жизни и нашей работы. Мы часто не решаемся взглянуть на вещи в их грубой реальности и предпочитаем принимать желаемое за действительное.

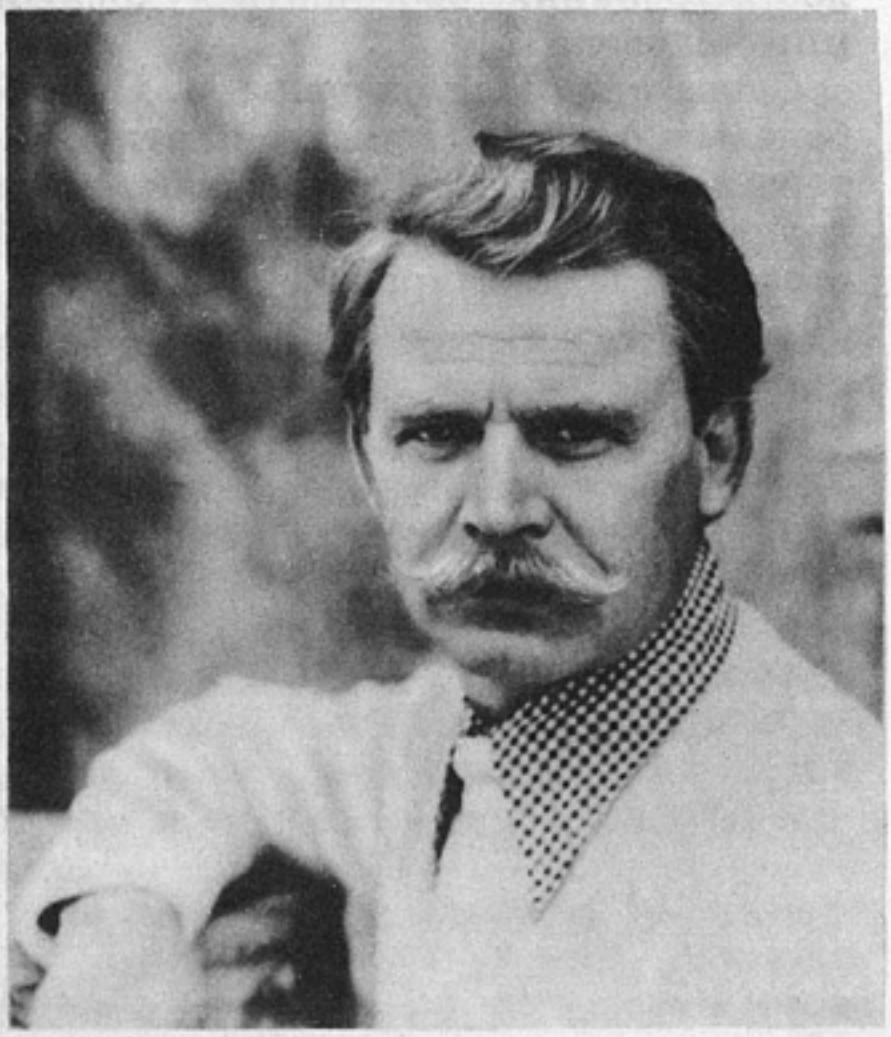
Деятели советского искусства поощряются государством за свои творения точно так же, как рабочие или ученые — за выдающийся вклад в развитие народного хозяйства. Это не только метафора. И если понимать народное хозяйство широко (а сегодня для этого есть все основания), то наш труд по той роли, которая ему отводится в общем процессе социальных преобразований, по той ответственности, которую на него возлагают партия и правительство, может и должен быть приравнен к другим видам общественно значимого труда. Ибо «повышать степень зрелости общества, строить коммунизм — это значит неуклонно повышать зрелость сознания, обогащать духовный мир человека».

Слова эти были сказаны М. С. Горбачевым на XXVII съезде партии, который войдет в историю как съезд великого перелома в жизни нашей страны и всего мира.

Сергей НИКОНЕНКО

Откровенно о наболевшем

Партийное призвание искусства



Каждый новый этап общественной жизни выдвигает перед кинематографистами новые художественные задачи. В наше время жизнь с ее социально-экономической динамикой должна не просто отражаться в экранных произведениях, но и двигать сам кинематограф вперед. Участвовать в исторической перестройке всех дел общества, намеченной XXVII съездом КПСС, предстоит всем кинематографистам, в том числе и тем, кто принадлежит к моему поколению. Еще совсем недавно мы числились «молодыми», теперь вступили в средний возраст, и это ощущение «взросления» должно находить выражение в социальной и художественной зрелости наших фильмов.

Современный кинопроцесс сложен. Я не киновед, не критик, а режиссер и актер, и могу говорить в первую очередь о своем личном опыте, о том, что меня волнует, о чем постоянно размышляю, с чем сталкиваюсь каждый день на студии и на съемочной площадке.

Удачи последнего времени хорошо известны. Мне хочется назвать прежде всего такие фильмы, как «Остановился поезд» и «Парад планет» В. Абдрашитова, «Мой друг Иван Лапшин» и «Проверка на дорогах» А. Германа, «Голубые горы, или Неправдоподобная история» Э. Шенгелая. Эти картины отличаются подлинной гражданственностью, эстетической значимостью.

Об удачах говорить приятно и просто. Но, увы, не из одних только удач состоит наше кино. Количество серых картин остается чрезмерно большим.

Отчего это происходит? В чем причины такого явления? Потребность в серьезном, откровенном разговоре назрела, и нужно этот разговор проводить открыто, выносить на страницы нашей печати, в частности, такого серьезного журнала, как «Искусство кино».

Фильм начинается со сценария. Не секрет, что сценарный голод испыты-

вают все студии страны. Но известно в то же время и другое: нередко «протолкнуть» в производство сценарий чрезвычайно сложно. Я говорю о хорошем, добротном сценарии, разумеется. Непонятно, как, но оба эти факта вполне уживаются, сосуществуют в кинематографе! Вот какую проблему необходимо решать прежде всего. Кино чрезвычайно нуждается в кинодраматургах-профессионалах. Однако любопытная закономерность: стоит лишь кинодраматургу завоевать имя и популярность, как он предпочитает работать для театра — пишет пьесы. Наглядный тому пример — А. Гельман, В. Мережко. И вот парадокс: чем острее, актуальнее проблемы, тем порой охотнее от них отказывались в кино.

Особое место в кинодраматургии принадлежит профессиональным писателям. Отечественная литература богата дарованиями и тех, кто ныне здравствует — Белов, Быков, Распутин, Астафьев, Проскурин,— и тех, кто ушел уже из жизни — Шукшин, Трифонов. В какой же мере мы привлекаем нашу литературу в кино? Вот, например, творчество Василия Макаровича Шукшина. Его произведения — кладезь удивительных, неповторимых, уникальных характеров. А много ли взял себе кинематограф? Почти ничего! Настоящие, крупные литераторы не очень-то, скажем прямо, жалуют кино, и на то есть вполне реальные причины. В своей режиссерской практике я столкнулся с некоторыми из них, снимая фильм по прекрасной прозе Василия Белова.

Мне очень хотелось воплотить на экране мир его героев. Однако когда я обратился к нему с просьбой написать сценарий, то оказалось, что оный давно написан и кочует со студии на студию, обрастая «поправками» и превращаясь потихоньку в пухлую повесть. Создан автором он был еще вон когда, в шестидесятые годы! Ко мне же сценарий Белова попал во второй половине семидесятых. Неплохой срок для сценария, не так ли?

Правда, сюжет не потускнел, характеры остались живыми, яркими, но вместе со временем ушло очень важное качество — новизна своеобычных характеров, типов писателя Белова. За десять лет что-то сходное, созвучное им успело просочиться на экран и в литературу. Подобное я замечал не раз. Подчас происходит такая загадочная история: вроде бы и в плагиате не обвинишь, но и заимствование очевидно. Скажем, читал я когда-то сценарий Тимура Зульфикарова «Официант с золотым подносом». Сценарий так и не был поставлен, но то сюжетный ход, то краска образа каким-то непостижимым образом «разбежались» по произведениям менее талантливых, но более «оборотистых» авторов.

Однако вернемся к сценарию В. Белова. Фильм, который я снял, получил название «Целуются зори». Он отнял у нас с автором сценария массу нервов и сил. В сущности это была совершенно безобидная и смешная комедия, стилизованная под лубок, правда, с элементами сатиры. Тем не менее руководство студии встретило авторскую концепцию в штыки. Дело дошло до того, что один из членов худсовета «Мосфильма» предложил Белову, всю жизнь прожившему в деревне, знающему ее как социолог-исследователь, как историк и как художник, болеющий ее болями... съездить в деревню, чтобы «поближе познакомиться с проблемами и людьми»!

Тогда, во время съемок, нам было очень трудно доказать общественную пользу нашей работы. Мы сами казались чудиками. А через пару лет содержание и дух нашего фильма благодаря широкому обсуждению проекта Продовольственной программы оказались необычайно актуальны и нужны обществу. Кроме того, это сейчас жанр лубка стал популярен и даже моден, а тогда этот жанр не только не принимался, но и вызывал вполне определенные сомнения типа рассуждений небезызвестного то-

варища Огурцова: непонятно — в шутку это или всерьез? И вообще — зачем смеяться-то?

Что же получается? Фильм по хорошему сценарию встречает на своем пути к зрителю немало препятствий, в то время как большая часть экранного пространства занята абсолютно беспроблемными картинами: строить завод или не строить, менять коней на переправе или не менять? Клишированный образ плохой (хорошей) бригады, которая борется с хорошим (плохим) бригадиром, вызывает в зале ощущение непереносимой скуки, однако эти сюжеты продолжают бурную жизнь на экране, хотя никакой связи с подлинными сложнейшими проблемами нашей действительности, а тем более с подлинным искусством не имеют. Стоит ли при широком распространении подобных фильмов сетовать на падение посещаемости? После этого потеря интереса у зрителя к самому процессу постижения характеров, взаимоотношений людей, проблем и судеб, по-моему, естественна.

Значительные произведения киноискусства всегда отличают яркие образы героев, в которых есть привкус новизны. Таким был в свое время бригадир Потапов в «Премии». Мы верим в процесс пробуждения совести в рабочем человеке, который дошел до точки — нельзя жить, ни во что не веря, поддерживая тот безнравственный порядок вещей, к которому многие привыкли. Потапов понял (и мы вместе с ним) необходимость ликвидации консерватизма, рутины в производственных отношениях, в системе организации труда. Сходные проблемы можно найти в таком этапном фильме, как «Остановился поезд», В. Абдрашитова и А. Миндадзе. Всем нам, кинематографистам, необходимо не только серьезней задуматься, но и смелее говорить о причинах таких явлений. Ставить перед обществом социально острые проблемы входит в задачу искусства. Ложь, замалчивание тянут нас назад, ничего не принося, кроме вреда.

Кинематографисты старших поколений хорошо помнят, как в конце 50-х годов на пленуме правления нашего кинематографического Союза очень расхваливали картину «Матрос Чижик». Тогда покойный Иван Пырьев сказал режиссеру: «Они все врут тебе, что твой фильм — это движение нашего кинематографа вперед. Ты стоишь на месте как вкопанный. Это наш кинематограф движется назад, вот и кажется, что ты движешься вперед!»

Вспоминают обычно ту историю со смехом, но ведь, в сущности, это не смешно. Это горько. Но горькие лекарства помогают вылечиться. Народу нужны не фильмы-показухи, не бесконфликтные поделки, а правда на экране. Именно к этому мы все должны стремиться, к этому призывает нас гражданский долг и совесть.

Партия, государство не только ставят перед нами определенные задачи, но и оказывают реальную помощь в их решении. Так, в 1984 году было опубликовано важное для кинематографа постановление партии и правительства. Ведь кино — сложнейший производственный организм, и его материально-техническая база впрямую влияет на процесс производства, на творческую сторону дела, в конечном итоге — на качество фильма. Компромиссы, на которые идет автор в результате маломощности экономических возможностей, производственных прорех, оборачиваются зачастую необратимыми потерями в образной структуре фильма, а значит, в силе его воздействия на зрителя. Об этом говорилось сравнительно недавно ленфильмовцами за «круглым столом» и в статье И. Таланкина в газете «Советская культура». Однако пока мало что меняется в нашей практике. Как работали, так и работаем. Производственные проблемы и сложности остаются. Вот и получается, что нередко на непосредственно творческую деятельность у постановщика остается минимум времени. Максимум же тратится на решение организа-

ционных вопросов, на «проталкивание» одного и «пробивание» другого.

Один из существенных аспектов творческо-производственных сложностей — в кадровой проблеме. Меня, как и многих, беспокоит слабый приток в кинематограф талантливых свежих сил, отсутствие продуманной системы привлечения способных молодых людей в кино. Что же все-таки происходит? Было создано специальное объединение «Дебют», это, безусловно, явилось фактором положительным, мерой своевременной. Но прошло уже немало времени со дня его основания, а много ли открыто новых режиссерских имен, ярких талантов? То, ради чего «Дебют» был задуман, на деле, по сути, не видно! В области сценарной успехов и того меньше. Наверное, следовало бы подумать об улучшении подготовки сценаристов во ВГИКе. Иной раз читаешь сценарий начинающего кинодраматурга, находишь там интересные мысли, но нет, как правило, художественной цельности, оставляет желать лучшего общий литературный уровень. Такой сценарий нужно «доводить», и беда, если режиссер сам берется решать, как это лучше сделать. Решать должен профессиональный сценарист, пусть и молодой.

Огромную роль в культурной жизни общества играет критика. Не могу сказать, что я вполне удовлетворен ее состоянием. И дело тут, как вы понимаете, не в том, что какое-то мое любимое детище разругали или недохвалили.

Киноискусству дорого обходится перестраховка в критике, так же, как и в редактуре. Критика не может оставаться спокойной, когда выходит на экран нечто серое, унылое, пусть и абсолютно бесспорное с точки зрения утверждаемой мысли. Также следует активнее поддерживать интересный художнический поиск, может быть, трудный, противоречивый, незапрограммированный, но перспективный для нашего искусства. Нужна смелость и еще раз смелость.

Прежде всего, на мой взгляд, необходимы дискуссии, проникнутые атмосферой доверия критики к художнику и зрителю. Такие дискуссии можно широко проводить не только в прессе, но и на телевидении — как по общим проблемам кино, так и по конкретному произведению. Важно услышать разные, даже противоположные точки зрения профессиональных критиков на те или иные явления в кино. Пусть ведется серьезный, принципиальный разговор, интересный не только для кинематографистов, но и для всех любителей кинематографа. Гласность и еще раз гласность — необходимое условие развития киноискусства.

Мой бывший сосед имел автомобиль, но ездил на нем с семьей только летом, причем в сухую погоду и исключительно по шоссе, от 4 до 6 утра. В остальное время он регулярно выкатывал машину из гаража, мыл ее и аккуратно вкатывал обратно. Мне иногда кажется, что с нашим кинематографом происходит нечто похожее. На студиях побаиваются всего, что трудно, сложно, непривычно, ново, и вроде бы даже рады, когда предлагается сценарий-клише, пусть уже порядком затертый, но надежный. Стремление «причесать», снивелировать сценарий, а затем и фильм губит любой интересный замысел. Вот и получается, что мы, подобно моему соседу, ездим только по шоссе и только в хорошую погоду.

Нам нельзя обходить серьезнейшие проблемы действительности, нельзя забывать о наших бедах, о бюрократах, карьеристах, стремящихся занять лучшее место под солнцем, об очковтирателях, людях нечестных, о спекулянтах... Телевидение выступает по этим вопросам регулярно, но не всегда эффективно. Простая информативность чаще всего подменяет глубину анализа ситуаций и характеров. А говорить об этом необходимо именно средствами искусства. Пороки, которыми мы обросли, — облагородились, приняли внешне пристойные формы,

их не сразу распознаешь. Обнажать эти пороки, снимать с них маскирующие покровы призвана сатира. Я приверженец этого жанра. Сатирические произведения просятся на экран, однако пока что мы много говорим о том, как этот жанр нужен, какое важное место должна занимать сатира в общественной жизни, но дело с мертвой точки в кино так и не сдвигается...

А сколько захватывающих сюжетов, тем, сколько характеров можно создать в этом жанре! Мне, как режиссеру и актеру, всегда интересны встречи с живыми образами. Это происходит, к сожалению, не часто. Актеру Никоненко, может быть, и грех жаловаться, но все же есть роли, о которых мечтал, но которые уже, увы, не сыграю — годы-то идут, и желания отпадают сами собой. Есть свои огорчения и у режиссера Никоненко. Одно из них — мой давний неосуществленный замысел — поставить телефильм по роману Ф. Абрамова «Пряслины». Мечта эта так и осталась мечтой, ибо пришлось столкнуться с массой непреодолимых для меня препятствий и сложностей.

Сейчас я закончил очень важную для себя работу, имеющую прямое отношение к проблемам научно-технической революции и посвященную двадцатипятилетию полета в космос Юрия Гагарина, — «Корабль пришельцев». Думаю о новом фильме на современную, буквально сегодняшнюю тему. Режиссер не может не жить одной жизнью с обществом, страной. Те большие планы, замыслы и дела, на свершение которых зовет нас XXVII съезд партии, реальны. Хочется, чтобы и в практике кинематографа произошли позитивные перемены. Хочется раздвинуть те порой узкие рамки, в которых мы работаем: вот до сих пор — можно, а сюда уже нельзя.

Ясно, что свобода творчества художника — это осознанная необходимость, залог смелого, правдивого отображения действительности, залог преображения ее к лучшему.

Кинематограф 80-х. Дневник

Смотрите мультфильмы. Там действуют дети и звери,
Там к доброму егерю зяблик в окошко стучится.
Правдивая ложь, где всегда я заранее верю
Всему, что начнется, во все, что сегодня случится.

Вадим Шефнер

Федор ХИТРУК

Понять даже то, что трудно вообразить

Разборы и размышления

К 50-летию студии «Союзмультфильм»

Искусство не рождается на пустом месте. У студии «Союзмультфильм» были предшественники: небольшие мастерские, в которых работали группы энтузиастов-художников. Первый рисованный фильм «Советские игрушки» появился за 12 лет до рождения студии, в середине 20-х годов, времени революционного кинематографа и плаката. Пусть название не введет в заблуждение — это был политический памфлет, созданный группой молодых художников во главе с Дзигой Вертовым. Советское мультипликационное кино в отличие от зарубежного родилось как искусство революционное. Фильмы

тех лет опирались на традиции «Окон РОСТА». Сами названия красноречиво говорят об их предназначении и содержании: «Как Авдотья стала грамотной», «Китай в огне», «Межпланетная революция». Молодые художники, полные творческих сил, ведомые чувством гражданской ответственности, начали трудный поиск образного языка. Это было одновременно и обретение самих себя в новой и пока неведомой профессии.

С организацией студии «Союздетмультфильм» (впоследствии «Союзмультфильм») произошли перемены прежде всего в репертуаре. С тех пор и поныне более двух третей продукции предназначено маленьким зрителям. В корне изменилась технология, а с нею обновился и образный язык фильмов.

Мультипликация в числе немногих искусств трудно поддается оценке в отрыве от метода, которым пользуется художник, воплощая творческий замысел. В этом она, пожалуй, схожа с архитектурой, где так же очень важно, в каком материале будет воплощена художественная идея. Думаю, что историю развития студии нельзя понять вне поиска технических средств, вместе с которыми развивалась эстетика экранной мультипликации. Поэтому мне хотелось бы сосредоточить свой, может быть, несколько субъективный взгляд на тех творческих и производственных процессах, которые послужили зарождению и развитию традиций нашего вида искусства.

Хочу напомнить, что в предыдущий период фильмы делали на бумаге или с помощью вырезанных из бумаги фигурок. Сейчас мы это называем техникой перекладок. После жесткого шарнирного движения бумажной марионетки какую свободу получил персонаж, рисованный на целлулоиде! Теперь техника позволяла добиться любого самого мягкого, самого пластичного движения. Мультипликаторы испытывали подлинную эйфорию и ударились в крайности. Персонажи словно лишились скелета и двигались, как размякшие макароны.

Безусловно сделан был значительный шаг вперед, но, как часто бывает, выходя на новый уровень и обретая новые возможности, мы теряем что-то важное и ценное из предшествующего опыта. А этим важным и ценным была высокая изобразительная культура фильмов 20-х и начала 30-х годов, основанная на достижениях советской графики, на работах выдающихся художников — Фаворского, Моора, Лебедева.

Целлулоидный рисунок, открыв неисчерпаемые возможности для движения, а следовательно, и для игры персонажа, породил своеобразную манеру, которая изолировала художников мультипликации от достижений изобразительной культуры тех лет. Рисунок, проходя через многие руки, вжимался в определенный технологией стандарт, и фильмы совершенно разных режиссеров стали похожи один на другой.

Потребовались десятилетия, чтобы преодолеть стереотипы диснеевской стилистики, рожденной журнальным комиксом. И только возвращение к некоторым исходным позициям вывело художников к выразительным средствам, способным передать своеобразие отечественной национальной культуры. Во второй половине 30-х и в начале 40-х годов сформировалась плеяда художников-мультипликаторов во главе с Борисом Дежкиным (Ф. Епифанова, Б. Титов, Г. Козлов, Л. Резцова и другие), которые и заложили основы профессионализма в этой области. Вместе с тем рождались школы Александра Иванова и Пантелеймона Сазонова, сестер Валентины и Зинаиды Брумберг, Ивана Иванова-Вано и Владимира Сутеева, Леонида Амальрика и Владимира Полковникова, Михаила Цехановского, Льва Атаманова, Дмитрия Бабиченко. Преимущество их художественного метода нашло воплощение в таких картинах, как «Шумное плавание»,

«Конек-Горбунок»

«Лгунишка», «Муха-Цокотуха», «Синдбад-мореход».

Ни один из названных режиссеров (за исключением И. П. Иванова-Вано, профессора ВГИКа) не был учителем в прямом смысле слова, но каждый из них утверждал свой кинематограф — лирический, сатирический, эксцентрический. И мы, будучи их непосредственными учениками, сознательно или стихийно следовали за ними, выбирая свой путь и обретая себя в выбранной профессии. Иной школы у нас не было.

В фильмах «Пропавшая грамота» (В. и З. Брумберг, 1945), «Конек-Горбунок» (И. Иванов-Вано, 1947) помимо высокой изобразительной культуры утвердился дух литературного первоисточника. По существу, именно в этот период (вторая половина 40-х годов) советская мультипликация, обогащенная народной образностью, вышла к широкому зрителю. После «Нового Гулливера» Александра Птушко ни один мультипликационный фильм не пользовался таким успехом, как «Конек-Горбунок».

Разумеется, национальное начало не могло возобладать на экране, если бы не сложилась в те годы драматургия мультипликационного фильма как самостоятельный жанр сценарного творчества. Эта драматургия дала нам картины, которые сейчас с полным правом могут быть названы классикой не только мультипликации, но детского кинематографа в целом. Мне, например, кажется, что сценарий «Федя Зайцев», написанный Н. Эрдманом и М. Вольпиным, и поныне может служить образцом литературы для кино, адресованного детям. Он читается как литературное произведение с присущим ему сюжетным напряжением и ритмом действия, вниманием к художественной детали. Работа эта — открыто дидактическая, исполнена такого юмора и такой фантазии, что зритель невольно втягивается в игру и воспринимает урок нравственности, даже не замечая, что он преподан.

●

В исканиях студийных художников и режиссеров родилась к началу 50-х годов школа классической анимации, построенной на актерской разработке мультипликационного образа и опирающейся на концепцию мультфильма как искусства драматургического. Именно тогда были созданы картины, вошедшие в золотой фонд детского кинематографа,— «Серая шейка», «Необыкновенный матч», «Заколдованный мальчик», «Снежная королева».

Вместе с тем развивается направление, рассматривающее наше искусство в первую очередь как изобразительное. Оба направления плодотворны, если дополняют друг друга, развиваясь независимо и свободно. Искусственное, навязанное предпочтение одному из направлений, как показал опыт, связано с немалыми потерями. Когда расчет на чисто ви-

зуальную выразительность вытесняет актерский элемент, заменяя разработку образов пусть интересными, но лишенными психологизма трансформациями, мультипликация терпит урон. Таково мое личное мнение.

Из чего складывается образ в мультфильме?

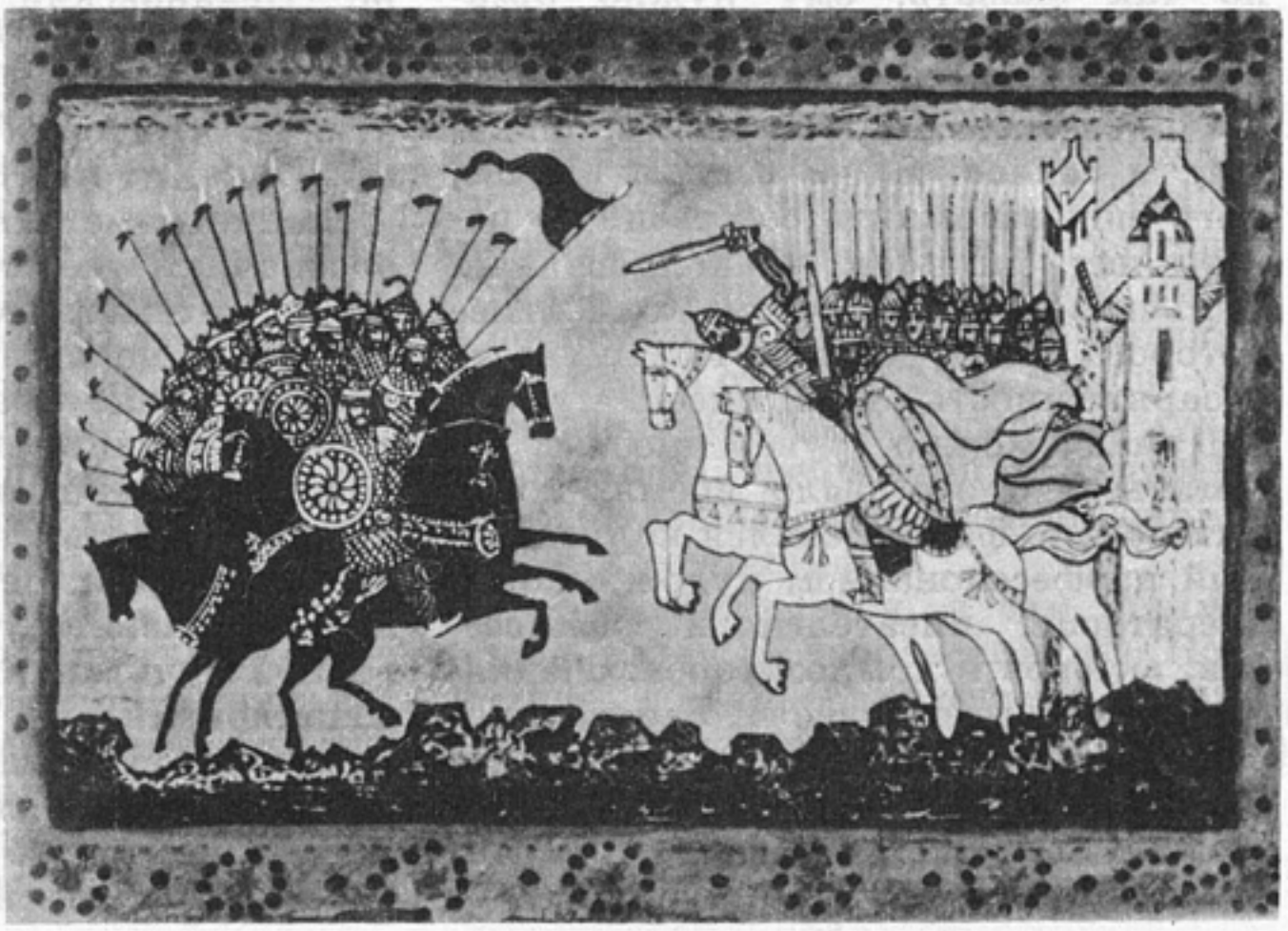
«Снежная королева». Хороший фильм — он хорош по всем статьям, в этом, я думаю, со мной согласятся. Не ошибусь, наверное, если скажу, что объединяющим началом в нем является характер. Л. Атаманов ввел в картину персонаж, которого не было в «Снежной королеве» Г. Х. Андерсена,— герой взят из другой его сказки. Оле-Лукойе — волшебный сказочник — лица и фигуры у автора не приобрел. И то и другое надо было создать в духе Андерсена. Но как? Изобразительная конкретность его поведения была с большой тщательностью разработана в сценарии Г. Гребнера и Л. Атаманова. Но по-настоящему увидеть его можно было только в рисунке. Типаж Оле-Лукойе создал художник Л. Шварцман: он нарисовал гномика в двадцати разных поворотах и эмоциональных состояниях. Голос Оле-Лукойе идеально был озвучен актером В. Грибковым.

Только после этого можно было приступить к основному — одушевлению персонажа, то есть как раз к тому, чем и занимается художник-мультипликатор.

Получается, что жизнь этому герою дали писатель, сценарист, художник, актер и уже на завершающей стадии аниматор-одушевитель. (Хочу оговориться. Я впервые ввожу этот термин, который, по моему мнению, выражает сущность официально названной профессии «художник-мультипликатор».) Вот так смыкаются драматическое и изобразительное начала в мультипликации.

Я воспользовался примером «Снежной королевы» еще и для того, чтобы подчеркнуть коллективный характер творчества в создании мультипликационного фильма. Съемочная

«Сеча при Керженце»



«Чебурашка»

группа «Снежной королевы» была, на мой взгляд, идеально сыгранным ансамблем, в котором художники разных характеров, разных профессий и, может быть, даже разных воззрений на экранную мультипликацию нашли полное единство в разработке персонажей да и фильма в целом.

Думаю, что в умении объединить людей, сделать их единомышленниками в воплощении художественных идей и заключается профессиональное мастерство режиссера. Если можно так сказать, ему нужно *организовать идею*. К сожалению, такой пример идеальной сыгранности не столь часто можно встретить, пожалуй, и сейчас. Я, во всяком случае, могу еще вспомнить собственную работу над фильмом «Заколдованный мальчик», в творческом коллективе которого была достигнута слитность и заряженность одной идеей.

Думаю, можно с уверенностью отметить, что это было время, когда интенсивно формировался коллективный профессионализм художников и операторов, писателей и режиссеров, актеров и композиторов, специалистов «среднего звена», снискавший студии репутацию прочного и стабильного коллектива. В стенах «Союзмультфильма» проходили выучку мультипликаторы из республик.

●

Вообще история студии как творческого коллектива и производственного организма и в конечном итоге история искусства отечественной мультипликации развивается не по прямой линии. Процесс формирования этого вида искусства можно представить как горную цепь или как кардиограмму с взлетами и падениями, а иногда периодами видимого спокойствия, за которым кроется накопление сил для перехода в новое качество.

В начале 60-х годов четко обозначился поворот к обновлению художественных форм. В студию пришли молодые художники со своими творческими концепциями, с новым пониманием мультипликации. Однако не случайно говорят, что новое — это хорошо забытое старое. Тогда вновь, как в годы зарождения советской мультипликации, но уже на новом художественном уровне студия стала осваивать социальные проблемы современности. Возродились такие жанры, как политический памфлет («Мир дому твоему», сценарист Н. Хикмет, режиссеры и художники И. Николаев, В. Никитин), сатира («Лиса, Бобер и другие», режиссеры М. Цехановский, В. Цехановская; «Большие неприятности» В. и З. Брумберг; «Баня» А. Карановича и С. Юткевича, «История одного преступления» Ф. Хитрука).

Важно отметить, что эти фильмы обозначили не только расширение жанрово-тематического диапазона. Если раньше мы говорили об определенном пике развития актерской мультипликации, то теперь, пользуясь распространенным выражением, можно утверждать, что наступил этап «пластической революции», приведшей к развитию связей художественной мультипликации с нашей многонациональной изобразительной культурой. Прежде всего — с графикой. Впрочем, нельзя, конечно, абсолютизировать это утверждение. Развитие художественных средств харак-

теризовалось на этом этапе несколькими процессами, происходившими параллельно.

В 60-х годах равноправным партнером режиссера становится художник. Его образные концепции определяют уже не только изобразительную стилистику фильма, но и характер игры персонажей, а фактура изобразительного материала сообщает действию особую экспрессию. Начался переход от повествовательной драматургии, выстраивающей действие как последовательный ряд событий, к формированию более сложных логических связей объемного сюжета, основанного на образных ассоциациях. Начинает развиваться жанр философской притчи, как нельзя лучше соответствующий условности и метафоричности обновленного киноязыка. В это время были сделаны фильмы, опирающиеся на тщательную разработку характера героя: «Малыш и Карлсон» Б. Степанцева, «Варежка» Р. Качанова, «Кто сказал «мяу»?» В. Дегтярева. А рядом с ними — ленты, в которых лидирует, можно сказать, визуальная идея: «Я жду птенца» Н. Серебрякова, «Мой зеленый крокодил» В. Курчевского, «Жил-был Козявин» и «Стеклянная гармоника» А. Хржановского. Примеры-параллели можно бы и умножить. Для нас же важна суть жанрово-стилистических контрастов, их перспективное значение для художественной практики.

Поворот, происшедший в драматургии и изобразительной структуре мультипликационного фильма, протекал непросто, так как за несколько десятилетий на студии сложились свои стереотипы. Справедливости ради надо сказать, что трудности испытывали не только художники. Ощущалась необходимость перестройки зрительского восприятия, ломки рутинных представлений о мультипликации как об искусстве дидактическом и развлекательном.

Даже в наше время, в середине 80-х годов, фильмы, выходящие за

«Снегурочка»

рамки привычных представлений, нередко ставят зрителей в тупик. И не только рядовых зрителей. После премьеры фильма Ю. Норштейна «Сказка сказок» в Центральном Доме кино профессиональные кинематографисты подходили к авторам с недоуменными вопросами. Поражала необычность техники, хотя это были те же перекладки, с которых начинали художники-мультипликаторы 20-х годов, только иначе интерпретированные. А по-настоящему необычными были широта повествования и *глубина проникновения в проблемы бытия.* Мы до сих пор затрудняемся определить жанровую принадлежность фильма — он не укладывается ни в одну из привычных рубрик мультипликационного репертуара. Это одновременно и эссе, и воспоминание о годах военного детства, и размышление о современном мире. В фильме есть фольклорные мотивы, даже что-то от памфлета. Короче говоря, это совершенно новый тип мультипликации, требующий от зрителя много больших, чем прежде, напряжения и соучастия.

Откровенно говоря, я сам, внимательно следя за творчеством Ю. Норштейна и зная возможности художника, не очень верил в успех реализации задачи, которую он перед собой поставил, настолько она была масштабна. К счастью, я ошибся.

«Ну, погоди!»

Мы говорим: «Сказка сказок» доказала, что искусству мультипликации доступны любые задачи и нет тематических направлений, которые не укладывались бы в рамки ее экранной территории. Понимание этого чрезвычайно важно для определения дальнейших путей развития искусства и, в частности, для прогнозирования будущего студии «Союзмультфильм». Речь идет о поисках, которые углубляют степень проникновения в жизненный материал.

Например, лента Э. Назарова «Жил-был пес» основана на народной украинской сказке, традиционной для репертуара нашей студии. Но это фильм сегодняшний, фильм 80-х годов, работа режиссера новой формации. Картина заставляет публику смеяться так, как редко смеются даже в классической мультикомедии. Но временами в зале возникает напряженное внимание: фильм рождает и у взрослых, и у детей вопросы, обращенные к собственной совести. Вот что наиболее, пожалуй, характерно для лучших современных наших мультипликационных фильмов. Они перестали быть только «малышовыми» или только «взрослыми». Они обращены к человеческим чувствам, затрагивают самое сокровенное и порою неосознанное. Они помогают зрителю ориентироваться в сложностях современного мира, сохраняя при этом уникальный художественный феномен — достоверность вымысла, способность через невероятное утвердить правду чувств. На мой взгляд, такой видят мультипликацию режиссеры новой формации Ю. Норштейн, Э. Назаров, А. Хржановский, И. Гаранина, А. Петров, С. Соколов, В. Угаров и некоторые другие. Объединяет их умение использовать в своих новациях накопленный опыт, подчинять выразительные средства художественной идее. Наверное, только владение всем арсеналом художественных приемов — «старым» (актерским) и «новым» (визуально-понятийным) — может помочь художнику найти своеобычный путь в искусстве.

Как было сказано, две трети продукции студии предназначены детям. Не слишком ли сложно для них обновляющееся наше искусство? Вопрос этот может возникнуть. И я заранее на него отвечу. Дети 80-х —

это не дети 40-х и даже 60-х годов. Сейчас благодаря телевидению ребенок знакомится с искусством еще до того, как научится говорить. Не ошибусь, если скажу, что первое соприкосновение происходит через мультипликацию и ребенок черпает из нее помимо воли родителей и воспитателей многие нравственные истины и эстетические критерии, которые останутся на всю жизнь. Об этом нельзя забывать, создавая и формируя репертуар в наш стремительный век с его безоглядным порывом к обновлению.

Есть новые малоизведанные области, которые мультипликация, в частности детская, еще не использовала в полную силу своих возможностей.

Таков, к примеру, развивающийся художественно-познавательный фильм. Тут речь может идти о знакомстве с современными научными и социальными процессами. Приведу запомнившееся мне, хотя и не дословно, высказывание академика Л. Ландау. Оно звучит примерно так: *человечество сегодня достигло такого уровня развития, когда мы способны понять даже то, что трудно вообразить.*

Мультипликация с ее достоверностью вымысла и способностью через невероятное определить правду чувств самой своей природой призвана осуществить парадокс Ландау. Что требует в иных случаях сотни и сотни страниц текста или тысячи метров пленки, может быть уложено в емкий образ явления, рожденный воображением и перенесенный с пленки на экран. Как раз то, что так нужно сейчас обществу в условиях научного и технического переворота, коснувшегося и детей. Речь идет не просто о передаче информации, а о формировании качественно нового типа мышления. Надо только помнить, что искусство — не вспомогательное учебное пособие для школы, оно, воздействуя на воображение, воспитывает мировоззрение, оно, обращаясь к чувству юмора или формируя такое чувство, облегчает освоение серьезного и сложного. Как это делают, например, сериал «На задней парте» (режиссер В. Угаров) или научно-фантастические картины «Тайна третьей планеты» (режиссер Р. Качанов), «Контакт» (режиссер В. Тарасов).

Жаль, что таких фильмов мало. Уж, казалось бы, где еще, как не в мультипликации, можно реализовать новые идеи, которые рождаются нашими учеными и фантастами! Конечно, чтобы точно, емко, а главное, образно показать всю многосложность современной жизни, нужно самому постичь ее глубинные процессы. Но как трудно было в свое время мультипликаторам выйти за рамки «конфликта в игрушечном магазине», так трудно сейчас дается нам художественное осмысление быстро меняющихся процессов современности. Хочу заметить, что перестройка должна произойти не только в нас самих. Слишком прочно утвердились стереотипные представления о мультипликации и у тех, кто призван руководить ею, определять ее задачи и направления. Нужно преодолеть привычное, ласково-снисходительное отношение к «мультику». Нет «мультиков»! Есть хорошие и плохие мульт-

«История одного преступления»

«Контакт»

фильмы. И плохих, к сожалению, еще немало. Но это не значит, что по ним можно судить обо всем нашем искусстве.

●

В этом году выйдет тысячный фильм студии. Каким он получится? Станет ли вехой на историческом пути мультипликационного искусства или промелькнет незаметно, как многие другие? Откроет ли новые истины или явится банальным повторением готовых художественных форм и нравственных формул? Прогнозировать развитие художественного творчества трудно, особенно в мультипликации, которая родилась и существует как синтез многих искусств. Но есть качества, которые, мне думается, определяют будущее мультипликации и ее место в духовной жизни общества. Главное — дальнейшее развитие образности языка в сторону *интернационализации* (язык пластических образов в принципе не требует перевода) и *универсальной доступности* всем возрастам. Идя этим путем, мультипликация может стать посредником между массовым сознанием и достижениями человеческого гения, между разными народами и, наконец, между взрослыми и детьми. Она в состоянии помочь взрослым лучше понять мир ребенка, а детям — подготовиться к пониманию сложного мира, в котором им предстоит взрослеть, жить, воспитывать себе подобных на благо общества.

Студия «Союзмультфильм» — это не только производственный организм. Это центральная, как принято говорить, *базовая* студия советской мультипликации. Она призвана определять уровень художественной и производственной культуры, быть школой профессионального мастерства.

Значит, мало перестройки нашего художественного и профессионального сознания, нужно в корне пересмотреть саму структуру мультипликационного производства, которая оставалась неизменной на протяжении сорока лет, привести ее в соответствие с теми реальными изменениями, которые произошли в самом творчестве, и теми коренными технологическими преобразованиями, которые могут и должны произойти в скором времени.

Игорь МИХАЙЛОВ

Аргумент и страсть

Разборы и размышления

Один из феноменов 80-х годов XX столетия — «информационный поток» — стал уже «информационной лавиной», захлестывающей разум и воображение людей. Изучая последствия этого процесса, обществоведы отмечают: знание о происходящих в мире политических и военных катаклизмах ведет к резко очерченной дифференциации позиций: от потребности активно действовать во имя осознанных идеалов до попыток бегства в рожденную безверием или отчаянием зону равнодушия.

Пристально вглядываясь в то, что предлагает нам политический кинематограф, к каким раздумьям приглашает, с какой степенью ума и таланта ведет разговор со зрителем, мы часто бываем разочарованы: стереотипы поверхностных суждений и нехитрых, примелькавшихся монтажных приемов, которые с большой натяжкой можно назвать художественными, не будоражат мысль зрителя. Прав был один из авторов картины «Покушение на будущее» (ради которой я взялся за эти заметки) Генрих Гурков, когда на международном симпозиуме кинодокументалистов социалистических стран в Ростове-на-Дону говорил: «Мы не имеем права исходить из того, что зритель знает меньше нас, и, в дидактическом порыве глубокомысленно подняв палец, поучать его. Мы должны звать его к спору, к действию. Аргумент и страсть не противостоят друг другу в политическом кинематографе, они не могут обойтись друг без друга, если мы хотим быть услышанными».

Ленты Джеммы Фирсовой и Генриха Гуркова не спутаешь с работами других документалистов — их отличают свой почерк, свой найденный в долгих поисках авторски, личностно окрашенный синтез изображения, текста, музыки, смелые выходы за магистраль темы вроде бы на обочину,

---

«ПОКУШЕНИЕ НА БУДУЩЕЕ»
Авторы сценария Д. Фирсова, Г. Гурков. Режиссер Д. Фирсова. Композитор О. Янченко. ЦСДФ, 1985.

откуда открывается новая точка обозрения.

Авторы исследуют в своих работах круг проблем, связанных с темой «война и мир». Трудно переоценить значение этой темы — особенно в нынешней критической фазе истории человечества, когда в противоборстве добра и зла, ответственности и безрассудства решается: будет жить или погибнет в военном пожаре род людской.

Предыдущий фильм этих публицистов «Предупреждение об опасности»[1] стал заметным явлением в политическом документальном кинематографе последних лет прежде всего потому, что он с особой тщательностью провел экранное исследование той порочной системы мышления «с позиции силы», какая вела человечество от войны к войне, приведя в конце концов к рубежу, за которым, если не остановиться, случится только одно — самоуничтожение цивилизации, гибель всего живого на Земле. Экранное «Предупреждение об опасности» демонстрировалось более чем в ста странах, фильм отмечен призами международных кинофестивалей, вызвал оживленные дискуссии.

И вот новая работа Д. Фирсовой и Г. Гуркова — картина «Покушение на будущее», как бы вытекающая из предыдущей, продолжающая ее. И снова на экране проблема проблем — быть или не быть планете Земля? Более сорока лет человечество живет без мировых войн, но все эти годы поборники силы продолжают раскручивать маховик гонки вооружений, а корпорации ведут разработку и создание все новых систем вооружения. И среди них — одного из самых страшных средств массового уничтожения — химического оружия. Современные методы его создания, сравнительная дешевизна и многообразные пути распространения, изощренные формы применения и вместе с тем незапрограммированные факторы риска, таящиеся в накоплении его запасов, заставляют бить тревогу. Вот почему аналитическая и доказательная лента, обращенная к широкой аудитории, особенно нужна и важна сегодня.

Как и предыдущая работа, фильм «Покушение на будущее» построен на уникальном киноматериале.

...Место действия — Гамбург. Время действия — 6 сентября 1979 года. Восьмилетний Оливер Людвиг умер после того, как в центре города нашел заброшенные склады химического оружия первой мировой войны.

«Это было подобно действию бумеранга, вернувшегося из первой мировой войны туда, где родилось первое в мире оружие массового уничтожения».

Словно по мосту времени, редкие кадры кинохроники тех лет переносят нас в прошлое... Солдаты в спешке надевают противогазы... Медленно расползающиеся над окопами облака газа, убивающего все живое... Кавалерийская атака, на всадниках и лошадях — противогазы...

Страшно? Да. Но нельзя не знать об этом, нельзя забывать об этом, чтобы избежать еще более страшного в будущем. Этот смысловой и нравственный посыл авторов определяет направленность фильма, его гражданский пафос.

Во время первой газовой атаки немцев на Ипре в Бельгии погибло более пяти тысяч человек. В книге А. Фрайса и К. Веста «Химическая война», отрывки из которой приводятся в фильме, сказано: «Подробности первой газовой атаки почти отсутствуют по той причине, что люди, которые могли бы рассказать о ней, лежат на полях Фландрии, где теперь цветут маки...»

Малоизвестные документы, редкие кадры из киноархивов Советского Союза, ГДР, Швеции, Англии позволяют достигнуть эффекта зритель-

---

[1] Материалы о нем «Искусство кино» публиковало в № 3 за 1985 год.

ского присутствия при происходившем. С экрана звучит рассказ одного из немногих оставшихся в живых очевидцев первой газовой атаки О. Уоткинса, находившегося на английской линии обороны: «На севере, где фронт занимали французы... мы увидели зрелище, заставившее остановиться наши сердца,— фигуры людей, бегущих в смятении через поля... Перед нами, шатаясь, появились французские солдаты, ослепленные, кашляющие, тяжело дышащие, с лицами темно-багрового цвета, безмолвные от страданий, а позади них в отравленных газом траншеях остались, как мы узнали, сотни их умирающих товарищей...»

Фильм приводит статистику преступлений. После первого опыта применения газов и до конца первой мировой войны в 1918 году было использовано 125 тысяч тонн химических отравляющих веществ. От их применения пострадали 1,3 миллиона человек, 100 тысяч из них погибли. Многие из тех, кто перенес ужасы газовых атак, продолжали умирать и в мирное время.

И вот к тысячам и тысячам смертей первой мировой войны через шестьдесят лет добавилась смерть ребенка, родившегося после второй мировой. Бумеранг зла вернулся...

За эти годы накапливалась и кинолетопись зла.

Кадры, снятые в 1935 году: смертоносные газы, примененные фашистской Италией против Абиссинии.

Следующая вошедшая в фильм страница кинолетописи: ядовитые газы «табун», «зарин», «циклон», использованные гитлеровцами для массовых убийств в концлагерях.

Очередное экранное свидетельство летописи зла возвращает нас к американской агрессии во Вьетнаме. Эти парни вряд ли задумывались над трагедией тех, кто испытал на себе воздействие химического оружия. Но солдаты США не знали и того, что пройдут годы и бумеранг вернется из прошлого, убивая их собственное настоящее и будущее. Сегодня они сами умирают от различных форм раковых заболеваний. Опыляя вьетнамскую землю химическими средствами, такими, как печально известный «эйжент оранж», они не подозревали, что сами жестоко пострадают от этого яда: 68 тысяч бывших американских солдат уже стали его жертвами, и их число продолжает расти. Яд убивает не только тех, кто воевал во Вьетнаме, он стал угрожать жизни их детей. Одна из таких трагедий запечатлена в фильме. У Майкла Райана, воевавшего во Вьетнаме, родилась дочь Керри. Врачи насчитали у нее 17 дефектов: поражены различными болезнями внутренние органы, деформированы руки. С экрана звучат горькие слова Майкла Райана: «Когда я отправлялся во Вьетнам, то не сознавал, что они призвали не только меня, но и мою дочь...»

Оливер Людвиг из ФРГ и Керри Райан из США стали трагическими метафорами фильма. Метафорами, страшными тем, что этот ряд не выглядит завершенным, грозит пополниться новыми жертвами.

1976 год. Итальянский городок Севезо. В результате аварии на химическом предприятии из-за утечки одного из сильнейших токсичных ядов диоксина значительная часть города стала «мертвой зоной».

1979 год. Канада. Из-за катастрофы с грузом химикалиев эвакуировано четверть миллиона человек.

1984 год. Индия. Бхопал. Из-за утечки газа на заводе американской компании «Юнион карбайд» более трех тысяч человек погибло, около ста тысяч человек отравились, двадцать тысяч ослепли...

Думается, в фильме следовало отделить катастрофы на обычных химических производствах от военных химических «прикидок».

Мысль авторов ясна: сегодняшние трагедии являются грозными предупреждениями человечеству, и зловещая картина того, чем могут обернуться милитаристские игры с таб-

лицей Менделеева, как в капле воды фокусируется в результатах безоглядного «форсажа» прибылей химических корпораций, производящих обычную продукцию. Причинно-следственная связь здесь, конечно, есть, но в фильме она выглядит спрямленной. Этот просчет, к слову сказать, порой проявлялся и в предыдущей ленте.

Работая с материалом экстремальным, воздействие которого можно назвать шоковым, авторы не играют в страх и не впадают в сентиментальность. Фильм разговаривает со зрителем тревожно и сурово. Значение дикторского текста в этой ленте трудно переоценить — столько он несет необходимой информации. Порой даже ощущаешь ее чрезмерность, хотя каждый сообщенный авторами факт интересен и значителен.

Наиболее убедительны те эпизоды, когда судьба мира отчетливо просматривается в судьбе человека, семьи, города. Именно в этих сценах особенно ощутимы включения вместе со словом других эмоциональных регистров. Особо следует отметить исполненную в «Покушении на будущее» композитором и органистом Олегом Янченко хоральную прелюдию И. С. Баха. Органная медитация обогащает эту аналитическую ленту глубоким чувством, созвучным мыслям, о которых предлагает задуматься фильм.

Лучшие эпизоды картины поднимаются до подлинных высот кинопублицистики. К сожалению, таких пиков в фильме меньше, чем хотелось бы в нем видеть. По этой причине порой движение ленты замедляется, труднее становится следить за мыслью авторов. Количество аргументов, зримых и словесных, не всегда рождает в фильме новое качество, ибо, воспользуюсь словами Г. Гуркова, в таких случаях не все аргументы насыщены страстью. Страстью, которая вписывается в контекст темы фильма. Это уточнение представляется существенным. Например, мне не показалось правомерным включение (судя по всему, во имя повышения градуса зрелищности фильма) в столь широком объеме эпизода «праздника жизни» в конце картины. Он начинает играть «концертную» роль, выпадает из общей стилистики ленты.

●

Картина «Покушение на будущее» остроактуальна, ибо известно, что США приняли крупномасштабную программу химического перевооружения, которая предусматривает радикальное обновление уже накопленных запасов.

После просмотра осознаешь, что фильм призывает к всеобщей ответственности за сегодняшний и завтрашний день планеты Земля. А всеобщая ответственность — это ответственность каждого.

Наша страна предлагает альтернативу, которую подсказывает чувство ответственности перед человечеством: «...полностью ликвидировать еще в этом столетии и такое варварское оружие массового уничтожения, как химическое...»

Реальна ли поставленная цель? Да, если будут реализованы обращенные ко всему человечеству слова из манифеста Рассела — Эйнштейна, рожденные изобретением ядерного оружия: «Мы должны научиться мыслить по-новому...»

Как и «Предупреждение об опасности», «Покушение на будущее» обращает наши мысли к этому призыву. Взывает к человеческому разуму. И в этом смысле становится как бы следующей частью экранной фрески на самую актуальную сегодня тему. Чувствуется, что авторы не исчерпали ее и этим фильмом, не закончили разговор со своим зрителем. Да и жизнь требует его продолжения. Можно предположить, что завершающей частью этой экранной фрески станет раздумье о «звездных войнах» или, может быть, о том, насколько бессмысленна вообще на пороге нового века и тысячелетия попытка решить мировые проблемы силой, силой оружия, даже самого совершенного.

Л. ДЖУЛАЙ

На дорогах истории

Разборы и размышления

С начала 80-х годов кинематограф словно торопится компенсировать невнимание к историко-биографической теме, допущенное в предыдущее десятилетие, и предлагает самые разные модификации этого жанра, просто немыслимые на рубеже 40—50-х годов, когда отливался строгий канон биографического фильма. На экране сменяют друг друга аналитические хроники, спорные версии, легенды и антилегенды...

Совсем еще недавно многоопытные кинопрокатчики избегали афишировать уральское происхождение фильма. Были, конечно, были и яркие страницы в истории становления художественного кинопроизводства на Урале, только как-то уже и неловко ссылаться на работы чуть ли не двадцатилетней давности, сделанные в куда более трудные для студии времена. Но в последние годы, похоже, здесь больше неудачи стали бояться безвестности, обезлички, затерянности своих работ в многосотенном экранном репертуаре. Студия стала искать успех в более широком жанровом диапазоне — в комедии, мелодраме, приключенческом фильме, не без лукавства рассчитывая на их содействие в достижении союза со зрителем. С той же целью все чаще приглашаются самые известные актеры кино и театра. Это понять можно. Студия хочет быть замеченной и направляет к тому усилия.

Еще десять лет назад были предприняты попытки тематически скоординировать производство художественных лент, чтобы помочь определиться творческому лицу студии. Г. Бокарев, новый тогда главный редактор, писал в статье «Ставка на талант» следующее: «Полагаю, что студия обязательно должна выпускать фильм-флагман, картину остросовременную, с серьезной проблемой, крупными характерами. Еще лучше, если таких фильмов ежегодно будет два или три»[1].

В перспективные планы студии закладывались темы советского патриотизма, истории Великой Отечественной войны, трудового героизма. Планировалась «традиция воссоздания

Джулай Людмила Николаевна окончила ВГИК в 1970 году, кандидат искусствоведения, научный сотрудник ВНИИ киноискусства. В журнале выступает впервые.

[1] См.: «Советская культура», 1977, 8 февраля.

ярких страниц истории России, жизни Сибири, экранизация лучших романов писателей-сибиряков». Поднимались немаловажные вопросы о создании ярких зрелищных фильмов с существенной оговоркой: «Говоря о «кассовости» того или иного произведения, мы всегда памятуем о высоком вкусе, художественной взыскательности его авторов».

Это была программа на долгие годы, и срок ей не вышел. Думается, намеченные задачи актуальности своей не поутратили и ныне, вырисовывая необходимую перспективу действия. Ну а как соотносятся с благими пожеланиями первые результаты реализации этой программы, которым пора уже и приспеть?

Говорить о фильме-флагмане на современную тему повода так и не представилось... Смутно вспоминаются какие-то телевизионные, спортивного вида юноши — кажется, кто-то нырял за потонувшим бульдозером, кто-то в лютый мороз чинил газопровод, а кто-то на протяжении всего фильма просто волочился за женщиной. Понятно, что воплощение образа современника — процесс не фотографический и от числа замечательных тружеников, населяющих новую Сибирь, тоже не зависит. В этом направлении можно пожелать студии искать и не сдаваться... Но все же есть хоть какие-то плоды реализации вышеупомянутой программы действия?

Да, есть. Реальное движение наиболее заметно в жанре исторического фильма. Тут можно говорить даже о специализации киностудии — среди последних работ имеются ленты историко-революционные, биографические, историко-приключенческие, не без успеха используется форма телевизионного сериала — недавно мы познакомились с фильмами о И. Бабушкине и М. Фрунзе. Назначены к экранизации, а частью уже и отсняты, жизнеописания многих замечательных людей Сибири — землепроходцев Дежнёва и Хабарова, первооткрывателя сибирского кузнецкого угля Волкова, исследователя Камчатки Крашенинникова...

Тематическая номенклатура, как она ни представительна, не может еще разъяснить, на какое место в этом процессе претендует студия, что нового, творческого, самобытного может ему дать. Иными словами, сколь основательны амбиции студии, претендующей на создание кинематографического пантеона Сибири? Понятно, что и географических аргументов для такого дела недостаточно. Относительная в сравнении с «Мосфильмом» близость к морю Лаптевых или хребту Черского обещает лишь экономию денежных расходов, но исторический маршрут не становится от этого ни короче, ни легче. Актуализация исторического фильма, на наш взгляд, вполне естественный и своевременный этап, но она же ставит перед кинематографом задачу воспитания у художника современного исторического мышления.

●

С начала 80-х годов кинематограф словно торопится компенсировать невнимание к историко-биографической теме, допущенное в предыдущее десятилетие, и предлагает самые разные модификации этого жанра, просто немыслимые на рубеже 40—50-х годов, когда отливался строгий канон биографического фильма. На экране сменяют друг друга аналитические хроники, спорные версии, легенды и антилегенды. Словно рухнула стеклянная перегородка, когда-то державшая художника на почтительном расстоянии от музейной витрины.

Ныне кинематографисты выстраивают исторические экспозиции со смелостью, граничащей в иных случаях с безответственностью. Однако, несмотря на срывы из-за отсутствия чутья, вкуса или из-за недостатка знаний, нельзя не отметить свободу исторического мироощущения современного художника.

«Важный Пушкин... Солидный Толстой... Недоступный Есенин... Вообра-

зить не сумею! Не к лицу эти маски великим»,— читаем мы у Игоря Шкляревского, точно зафиксировавшего перемены в восприятии явления и образов истории художником-современником. Путешествие в прошлое для него не имеет смысла, если маршрут прокладывается между бронзовыми или восковыми фигурами.

Право на субъективизацию, на личное восприятие истории, за которое сражался еще А. С. Пушкин,— это драгоценное для художника право возможно реализовать сегодня в кинематографе с большей свободой, нежели когда-либо. Мы говорим об этом, чтобы подчеркнуть благоприятную для творческого поиска атмосферу перемен в советском историческом кинематографе. В такой обстановке легче начинать большое дело.

Сколько величавых фигур из дальнего и близкого прошлого приглашено в последние годы на кино- и телеэкраны: княгиня Ольга и Ярослав Мудрый, Петр Багратион и Денис Давыдов, Николай Миклухо-Маклай и Чокан Валиханов, Соломея Крушельницкая и Анна Павлова... А ведь есть в этом перечне те, чьи имена кинематограф произнес всуе...

Представила своих героев и Свердловская студия: семью Демидовых, Семена Дежнёва, Михаила Волкова...

На двухсерийный фильм «Демидовы» возлагались особые надежды. На нем проверялась техническая и творческая готовность к осуществлению задуманного сибирского цикла, и зачин оказался удачным. Успех пришел. Не оглушительный, но прочный и солидный. «Демидовы» идут в кинотеатрах до сих пор.

В сценарии В. Акимова и Э. Володарского биография объясняется через историю, история прорастает сквозь биографию. Режиссер Ярополк Лапшин вложил в работу весь свой немалый опыт исторической стилизации. (Ранее к теме освоения Урала он прикасался в экранизациях «Угрюм-реки» и «Приваловских миллионов».) В фильме снимались популярнейшие

«Демидовы», «Семен Дежнёв», «Тайна золотой горы». Мотив зверского убийства или страшной гибели варьируется из фильма в фильм.

актеры. Оператор А. Лесников сумел создать эпический портрет уральской земли. Художник-постановщик Ю. Истратов со своими коллегами — декораторами и костюмерами — достаточно деликатно пользуются неизбежной бутафорией, а она между тем воссоздана с большим тщанием, с оглядкой на подлинные предметы, на иконографию. Умело поставленный исторический фон таким образом предлагает зрителю доверять тем персонажам, чья личная жизнь вынесена на передний план.

В центре фильма — образы основателей знаменитой фамилии горнопромышленников Никиты Демидова и его сына Акинфия; история их стремительного возвышения «из грязи в князи» осмыслена как следствие бешеной жажды царя Петра вывести в «князи» саму Россию. В драматургии той и другой роли, вероятно, есть немало вольного допуска, он и сказывается, к примеру, в крайне аморфной истории любви Акинфия к Марии.

Авторами фильма достигнута, на мой взгляд, историческая достоверность главных образов во всех их противоречиях. Энтузиаст, созидатель, революционер своего дела выворачивается личиной кровопийцы и деспота. Друг государев, военная надежда России, кузнец оружия для Петровых побед — он же и проклинается своим народом.

Колоритен и органичен Е. Евстигнеев в роли старшего Демидова, хваткого, сметливого, жесткого, не знающего разлада с самим собой, ни с совестью, ни с богом. Это Акинфию (В. Спиридонов), который в душевном развитии ушел от отца далеко вперед, самораздвоение дается мучительно трудно: «Неужели большое дело добром не сладить — только жестокостью?» И все кончается саморазрушением, полным поражением человечности в его душе.

Вот эти персонажи с противоречивой, если не сказать прямо, дурной исторической репутацией показаны с намерением разобраться в психологии, в подоплеке их деяний. Кстати, плохую услугу оказал своей картине режиссер, допустив в печати весьма плоское изложение своего замысла, что косвенной тенью легло и на сам фильм[2].

Нет, конечно же, авторы не пытаются зачислить в круг чтимых нами героев Отечества представителей нарождающегося российского капитализма. Но объект для художественного исследования избран действительно незаурядный. Хоть и были Демидовы последователями Петра Великого, но возвеличения не заслужили. Как, впрочем, и забвения. Демидовы многое сделали для России, но патриотизм их всегда имел противовесом злато-серебро. На это обстоятельство лента указывает беспристрастно, не забывая подчеркнуть, сколь весомо присутствие денежной мошны в действенном проявлении демидовских характеров, в подтексте самых замечательных поступков и движений души. Таков патриотизм Никиты Антуфьева Демидова — узкий, сословный, купеческий.

Интересно показаны его коммерческие поединки с царем. Относится он к Петру I как к солидному и выгодному партнеру, но и, опасаясь пронзительного ума его, все же пытается переиграть. Подрядился изготавливать дешевые фузеи для одержания победы над шведами и присовокупления западных земель, а на другом конце страны ту же русскую землю под себя гребет. И с аглицкими купцами круто обошелся опять-таки к своей выгоде. Впрочем, хорошо знает Никита, в какой упаковке преподнести самочинно введенную им монополию на продажу железа — мол, для российских интересов старается...

Акинфий, наследник,— еще богаче. Амбиции — еще неохватнее.

---

[2] См.: Зенова Н. Мастер из Свердловска.— «Советский экран», 1985, № 8.

— Что полезного для государства сделал? — бросает он в лицо свергнутому Меншикову.— Я хозяин на Урале! Меня сомнут — в России железа не будет!.. А тебя вон смяли — никому от этого ни холодно ни жарко!

Один из рецензентов фильма даже обиделся за светлейшего князя и посетовал на необъективность этой фразы, которую авторы ленты «не поправили».

Да, демидовская оценка и уничижительна, и несправедлива. В лицо ли она была брошена опальному князю, как в фильме, за это ручаться не станем, но верится, что именно так и только так мог думать тогдашний хозяин Урала. Это оценка из того времени. Кстати, в иных случаях можно лишь удивляться, как вооружены герои знанием исторической перспективы, будто бы перелистывали учебники нашего времени. В некоторых диалогах — этим грешит вторая серия — они с бойкостью отличников определяют историческое значение петровской эпохи. А ведь ее, по мнению В. Белинского, не сумел оценить в полной мере даже сам Карамзин.

Меншиков, показанный с точки зрения самоослепленного властью и могуществом Акинфия слабым, жалким, ничтожным,— действительно спорная и непривычная трактовка образа (Л. Куравлев). Но она противостоит беспрекословности первичных представлений, оглядка на которые чревата появлением «серийных» Петров и Меншиковых. Хрестоматийный пафос грозит низвести задачи историко-биографического фильма к раздаче «всем сестрам по серьгам», что в нашем кино уже было.

Кстати, с явной оглядкой на известные образы представлен в фильме Петр I. Исполнительская задача А. Лазарева сведена, в сущности, к воспроизведению популярных киноизображений Петра. Большего роль не предлагает. Вблизи сочно и реалистически сыгранных Демидовых титан эпохи выглядит, как тот же поверженный Меншиков — пониже да пожиже.

«Демидовы», «Семен Дежнёв», «Тайна золотой горы». В каждом фильме герои непременно пускают в ход оружие, как в современных вестернах.

Крупный режиссерский просчет ведет к нарушению в фильме реальной соразмерности исторических величин. Кстати, авторам тут изменяет и аналитический принцип показа героев. В финальной части Акинфий чуть не слезу пускает, сочувствуя гвардейцу, которого, как племенное животное, Бирон предназначил к продаже в чужеземное войско. Весьма дешевая в данном случае подпорка патриотизму заводчика, на рудниках которого сгинули сотни таких же силачей, а сколь мало стоила в глазах Демидовых человеческая жизнь, можно понять из других, более убедительных эпизодов фильма.

И все-таки нельзя не поддержать оценку критика Ю. Тюрина: «...фильм не очерняет и не «подправляет» историческое время»[3].

В «Демидовых» поднят нелегкий для освоения, для трактовки исторический пласт.

●

Следующая попытка студии углубиться в историю Сибири связана с русским землепроходцем и мореходом XVII века Семеном Ивановым Дежнёвым. Дошедшие до нас документальные свидетельства его жизни связаны в основном со второй ее половиной, когда были сделаны великие географические открытия, обессмертившие имя Дежнёва. В фильме Н. Гусарова, однако, много ретроспекций как раз в годы молодые, малоизвестные. Герой вспоминает свою жизнь, наблюдая, как товарищи по походу ставят пограничный крест на каменном мысу, который впоследствии будет зваться мысом Дежнёва. На этом пике биографии героя авторы ленты и заканчивают его жизнеописание, оставив за кадром еще четверть века служения Отечеству.

Фильм состоит из четырех больших снятых в цвете эпизодов. И если первый — о юной любви к хроменькой купеческой дочке Овдотьице и неудачном сватовстве — сделан в обобщенно-сказовой форме, то последний — описывающий легендарный поход на кочах вдоль Северного Ледовитого океана в Тихий — сопровождается текстом дежнёвских бумаг — «отписок». Перебивки между цветными фрагментами сделаны в черно-белой гамме, как бы под документ. Для зрителя это уже своего рода привычный сигнал, что фильм имеет свой документальный подслой и определенным образом с ним соотносится.

Каково же соотношение правды и вымысла в «Семене Дежнёве»?

В сценарии разрыв между вымышленными допущениями и документально обоснованными эпизодами довольно тщательно замаскирован бытописательством. Сценарист Я. Филиппов в целом выдерживает стиль и интонацию документированного письма. Режиссер же явное предпочтение отдает эпизодам вымышленным, еще дальше, чем сценарий, уходя от историографии. Правда, многие сцены поставлены им живописно, с размахом, мастеровитостью, за что упрекать не принято, но настойчивое смещение акцентов фильма в сторону романтико-приключенческой условности, перевес сюжетных коллизий над биографическими нанесли ущерб основной для сценария идее величания патриотического подвига.

Для того и выбран и перенесен на экран пример большой судьбы, чтобы поучить на нем современников. Именно поучить! «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно...» В этом смысле авторская назидательность вполне оправдана. Без нее нужен ли исторический цикл, затеянный Свердловской студией?

В сценарии товарищ Дежнёва по походу Федот Попов, снимая шапку и как бы определяя от имени потомков значение содеянного, говорит: «Всем нам земной поклон от земли русской».

В экранном финале преобладает проза — мол, так и не разбогател Дежнёв после всех своих трудов, а ведь в Сибирь пошел, чтобы зарабо-

---

[3] См.: «Советский экран», 1983, № 23.

тать на свадьбу... (Кстати, мотив непризнания, отверженности даже здесь, пожалуй, преувеличен: Дежнёв дослужился до высокого чина казачьего атамана и получил пожизненные почести.)

Подвиг нередко имеет житейские истоки и корни. К примеру — та же мечта Дежнёва выбиться в ровни купеческому сословию. И хорошо, что фильм не высокопарен, не поднимает своего героя на недосягаемый пьедестал.

Однако насыщенная приключениями, многотрудная жизнь Дежнёва — не следствие лишь случайных превратностей судьбы. Такую судьбу слепой не назовешь, она как раз зрячая, осмысленная, одухотворенная целью. А Дежнёву из свердловского фильма недостает первооткрывательской жадности, увлеченности, ощущения своей миссии. Основа показанного А. Булдаковым характера — благородство, борьба за человеческое достоинство, однако не хватает ему той национальной горделивости, что звучит в подлинных словах, выжженных на пограничном столбе участниками похода: «На краю земли русской сей крест поставил Семен Иванов Дежнёв со товарищи».

Боясь, видимо, декларативности, авторы или лишают своего героя слова — лучшие сцены А. Булдакова как раз «бессловесные», например сцена порки, ограбления эвенков,— или погружают опорные реплики в такую бытовую скороговорку, что они там теряются. Вот показательный диалог:

— А где океан?

— Сыщется океан, не бусина.

— Когда сыщется? Позор! В своем доме живем и своего же дома не знаем!

— Узнаем, боярин, больно уж велик дом-то...

Но существенный этот разговор происходит в предбаннике, где подвыпивший хозяин насильно угощает гостей черной икрой,— внимание зрителей отвлечено этим аттракционом, тут уж не до текста.

Возвращаясь к теме соответствия

«Демидовы», «Семен Дежнёв», «Тайна золотой горы». В эпизодах страстотерпства скрещиваются представления авторов о нравах далеких предков.

фильма реальным фактам, можно оспорить и предложенную трактовку образа Михаила Стадухина, начальника Дежнёва по сибирской службе (Л. Неведомский). Негативная его оценка заложена в самом сценарии.

Стадухин заклеймен, едва появившись на экране. Зрителю он запомнится лишь как враг главного героя, эдакий хрестоматийный злодей. Злой гений Дежнёва, притеснитель и грабитель местного населения, предатель, бросивший в трудную минуту товарищей по походу, он вдруг в конце фильма, обязанный Дежнёву жизнью, делает благородный жест и подписывает ему грамоту на поиск новых земель.

Так ли уж убедительна авторская оценка этой личности, даже если и были столь конфликтны взаимоотношения Стадухина с Дежнёвым?

Но если зритель догадается не поверить фильму, поищет имя Стадухина Михаила в энциклопедии, то узнает о нем немало уважительного: русский землепроходец и мореплаватель, возглавлял исследовательские походы по Вилюю, Индигирке, Колыме и пр., основывал зимовья, прокладывал маршруты. Роль в истории и амплуа в фильме вопиюще несхожи, полярны. Стереоскопический портрет мог бы многое объяснить, не роняя исторического достоинства пусть противоречивой фигуры. Так и было в «Демидовых». Но в этом фильме на Стадухина смотрят через оптику другого жанра — приключенческого, менее чувствительного к историческим неточностям.

●

Задуманный в Свердловске цикл историко-биографических лент ставит перед студией множество вопросов и проблем, если она намерена не ограничиваться уровнем поточной продукции на исторические мотивы. Достанет ли индивидуальности новым портретам? Не таит ли повтор сюжетных коллизий стандартность психологических мотивировок? В каких взаимоотношениях будут находиться экран и документ, в каких пропорциях — достоверность и декоративность, поучительность и развлекательность?

Основания для беспокойства, между тем, имеются достаточно веские и связаны они с новой работой того же Н. Гусарова. На этот раз речь идет о фильме «Тайна золотой горы» — о первооткрывателе сибирского кузнецкого угля Михаиле Волкове (автор сценария Б. Лобков).

Правомерно было ожидать от режиссера движения вперед в решении исторической темы. Но сделан шаг назад, в бездумную псевдоисторическую игру. Гусаров снял такую стерильно развлекательную ленту, будто бы вовсе и не он потрудился над воссозданием исторической атмосферы в «Семене Дежнёве». Если прежняя работа в какой-то степени контролировалась документом или на это намекала, то теперь мы имеем образец зрелища, основанного на сплошных допусках и приблизительностях.

О жизни Михаила Волкова и вправду сведений почти не имеется — об этом нам сразу сообщают авторы. Он был в числе тех, кто пошел в Сибирь по указу Петра I: за находку месторождений золота, угля и других ископаемых крепостным рудознатцам была обещана воля.

Цепочка событий, разворачивающихся после вводной информации, однако, мало напоминает биографический фильм. Но зато очень скоро обнаруживается сходство с вестерном, причем с самыми расхожими его моделями, где «добрые» и «злые» в соревновательной скачке устремляются к вожделенной цели. Цель эта откровенно условна: сокровища, оружие, месть, любовь... Не важно, что именно, потому что главным оказывается не цель, а дорога к ней, приправленная приключениями.

Наспех постучат искатели руды молоточками по скале и снова с головой окунаются в дорожные передряги, поставленные со всем возможным для бюджета ленты трюковым шиком.

И, конечно же, наш сибирский «истерн» пытается добрать занимательности в национальной экзотике. В предыдущем фильме ложками хлебали икру, здесь — голыми руками выуживают пудового осетра. Как просто по сегодняшним нашим меркам обозначить немыслимое изобилие в далекие времена!.. Естественно, купцы гуляют с завидным размахом: салютуют себе из собственных же пушек, в пьяном кураже желают выйти через ту стену, где нет выхода, и по их капризу тотчас выпиливается новый дверной проем. В лесах балуются разбойнички, держат в неволе красавицу с русой косой. Разбойничают и местные воеводы: устраивают подлые заговоры против государевых посланцев и расправляются с ослушниками на пыточных столбах.

И главное, все подряд, и воеводы, и разбойные атаманы, интересуются геологией — составленную для Петра I карту месторождений то и дело крадут. Она переходит из рук в руки, тем самым подталкивая вперед примитивную фабулу фильма.

Михаил Волков в исполнении А. Новикова — рослый, светлобородый красавец, видимо, призван воплощать портретно-собирательные черты героя русских народных сказов. Он добр, справедлив, храбр, самоотвержен и тем не менее начисто лишен индивидуальности и своеобразия.

Мало подлинной характерности и в спутниках, которыми он обрастает в поисках «золотой горы». В основном это персонажи, рисованные одной краской.

Это силач и добродушный увалень Харитошка (В. Мамаев) с мощным кулачищем и репликой-репризой: «Я ж тихонько хотел...» Это сентиментальный немец Фридрих (О. Афанасьев), то и дело восклицающий «О, майн гот!» и норовящий поскорее убраться из дикой и опасной страны. Это Дарья (М. Яковлева), отбитая Волковым полонянка, а потом и его невеста... Наконец, это втесавшийся в компанию «добрых» Корней Петрович

«Демидовы», «Семен Дежнёв», «Тайна золотой горы». Массовые сцены, как правило, не обходятся без оперного антуража.

(Г. Юхтин), шпионящий за государевой экспедицией. Дважды спасенный Волковым убийца долго перевоспитывается: то крадет карту, то вновь ее возвращает и наконец окончательно перековывается.

Любопытно, что любовный мотив, присутствующий во всех упомянутых лентах, с чуткостью лакмусовой бумаги реагирует на количественный признак исторической достоверности. Если в первой картине знаки «истерна» еще оставались на периферии сюжета, то в последней устремляются в эпицентр, заполняя лакуны исторического содержания.

Считая обязательным для данного жанра определенную речевую стилизацию, мы все же стали в тупик перед языковым своеобразием такого, к примеру, любовного эпизода.

Михайло. Ты че?
Даша. Я ниче. А ты че?
Михайло. Я тоже ниче.
Даша. А?
Михайло. А?
Даша. Ниче?

Чтобы доказать, что не робость влюбленных тут причиной, можно привести столь же содержательный диалог Михайлы с отцом Даши...

Итак, налицо вестерн, пересаженный на сибирскую почву, в русский XVIII век. Однако уместно спросить, при чем здесь реальный Волков? В чем, собственно, его заслуга: если судить по фильму, то «горючий камень» — каменный уголь находит вовсе не он, а случайно воспламенившая месторождение молния. И оправдан ли финальный панегирик в честь первопроходцев, «Сибирью приумноживших богатства российские», когда герои тайги весьма напоминают героев прерий, а зауральские пейзажи снимаются на манер каньонов Колорадо?

«Тайна золотой горы» имеет самое косвенное отношение к истории находки кузнецкого угля и лишь эксплуатирует имя открывателя. Надо ли обманывать себя, что этот заурядный развлекательный фильм продолжает программу историко-патриотического воспитания, задуманную с самыми серьезными намерениями?..

Откуда эта уверенность в том, что экранные экскурсы в историю должны совершаться со всем возможным для зрительского глаза комфортом? Пикники на лоне исторического пейзажа — вряд ли такую цель ставили перед собой свердловские мастера, задумывая свой цикл.

Не хотелось бы делать преждевременных выводов о том, что исторический фильм, пестуемый свердловчанами, сбился с верного маршрута. К тому же не заказано ему быть и приключенческим, и веселым, и даже фантастическим.

Однако одним волюнтаристским рывком, даже при самой добросовестной выкладке сил, сдвинуть жанр с мертвой точки — задача непосильная, тем более жанр исторический. Но если приходит час его возвращения или возрождения, то объяснение этому надо искать не в далеком прошлом, а куда ближе. Само наше летописание, по убеждению Д. С. Лихачева, как жанр оформилось лишь тогда, когда «развивающееся национальное самосознание потребовало исторического самоопределения русского народа»[4].

Сходные причины лежат в основе и сегодняшнего нашего интереса к истории — вероятно, мы переживаем взрыв национального самосознания. Свердловская студия уловила это веяние времени, поставила перед собой благородную цель. Это хорошо. Однако создаваемый сегодня фильм на материале истории должен нести в себе глубоко современное его осмысление. Разобранные же три фильма, пусть и не равноценные по идейно-художественным достоинствам, все же сняты с позиций вчерашних представлений о возможностях жанра, а потому не могут влиять на процесс обновления исторического кинематографа.

---

[4] Лихачев Д. С Земля родная. М., 1983, с. 224.

Ю. ТЮРИН

По правилам и против правил

Разборы и размышления

«Багратион».
Багратион — Г. Чохонелидзе

Фильм «Багратион» — событие в кинематографической жизни примечательное. Образ боевого генерала, начавшего службу простым сержантом, стал символом ратной храбрости, чести и преданности Отечеству. Выбрана поучительная судьба, достойная того, чтобы ее знали миллионы зрителей.

Картина длится без малого три часа. На экране — период громкой европейской славы России, столичная жизнь Петербурга, павловский и александринский изысканный стиль, роскошные костюмы придворных, горные пейзажи Кавказа и Альп, два русских императора, один французский, ожившие тени великих: Суворова, Кутузова, Барклая-де-Толли, атамана Платова, усадебные парки, свечи в хрустале, венчание в храме, старинные Смоленск, Москва, пылающее огнем Бородино...

Душой фильма можно назвать Гиули Чохонелидзе — выступает он сразу в нескольких ролях: как актер, как сорежиссер и даже кинодраматург.

Роль Багратиона актер сыграл еще в эпической картине Сергея Бондарчука «Война и мир» два десятилетия назад. И с тех пор не отпускала Чохонелидзе мысль о создании фильма, где князь Багратион стал бы главной фигурой. Четыре года шла работа над сценарием, изучались архивные документы, мемуары. Фильм делали не дилетанты в истории, тут надо отдать должное всем авторам картины (хотя отдельные «накладки» проскочили). Говорю о дилетантизме специально: сколько раз он подводил наш историко-биографический кинематограф, сводил на нет желание утвердить на экране историческую тематику.

«БАГРАТИОН»

Сценарий В. Соловьева, при участии Г. Чохонелидзе. Постановка К. Мгеладзе и Г. Чохонелидзе. Оператор В. Климов. Художники Е. Маркович, Н. Фурман. Композитор В. Овчинников. Звукооператор И. Урванцев. «Грузия-фильм» — «Мосфильм», 1985.

К фильму «Багратион» я отношусь уважительно, приветствую его появление. Но... Попытаюсь объяснить это «но»...

●

Пролог фильма призван закольцевать всю конструкцию. Мы видим просторный, затемненный зал, снятый в коричневых тонах. В кресле укрытый теплым пледом полулежит Багратион; только что он подписал завещание. Кинокамера, как слуга, на цыпочках, бесшумно и медленно приближается к креслу. Приглушенно звучит музыка...

Пролог относит нас к последним дням полководца. Багратион угасает и в молчании зала, задув свечу, словно погружается в воспоминания. И разворачивается киноленте яркой судьбы...

...Панорама по заснеженным альпийским вершинам завершается видом колонны русских войск. Солдаты без зимней одежды, устало, но упорно тащат вперед пушки, взбадривают себя прибаутками. Багратион в белой бурке, верхом на коне ведет авангард суворовской армии. На экране — критический день швейцарского похода Суворова: обещанной союзниками, австрийскими генералами, дороги по берегу Люцернского озера не оказалось, войско русских попало в западню, и французы уже предвкушали победу. Суворов (очень хорош в этой роли актер Ю. Катин-Ярцев) поручает Багратиону рискованную, совершенно неожиданную для противника операцию. Авангард должен был обойти французов и ударить им в тыл. Багратион пробился. За одержанную победу Суворов наградил князя Петра своей именной шпагой и назвал героем. Честь России была спасена, Суворов вырвался из окружения.

Это событие уникальное в военной истории.

А вот в драматургии и режиссуре фильма «альпийские» эпизоды драматургически не проработаны, иллюстративны. Авторам приходится прибегать к пояснительному тексту за кадром. На текст накладывается достаточно нейтральное изображение — солдаты поднимаются в гору, кто-то скользит по снегу, кто-то даже падает, но тут же бодро встает, офицеры понукают лошадей...

Ощущения тяжести перехода не возникает. Интереснее перечитывать самого Багратиона, который вспоминал переход авангарда живо и выразительно: «У нас до местечка Кур не было ни прута лесу, не только для обогревания в это дождливое осеннее время, но даже и для того, чтобы согреть чайник. Грязь со снегом была нашей постелью, а покровом — небо, сыпавшее на нас снег и дождь. Гром, раздававшийся над нашими головами и гремевший внизу, под нашими ногами, был вестником нашей славы, нашего самоотвержения. Так мы шли, почти босые, чрез высочайшие скалистые горы без дорог, без тропинок, между ужасных водопадов, чрез быстротоки, переходя их по колено и выше в воде».

После альпийского похода и возвращения князя Багратиона с триумфом в русскую столицу фильм переносит зрителя сразу в июнь 1812 года, когда Наполеон переправляет свою огромную армию через Неман, начиная роковую для себя войну. С этого момента первая серия фильма целиком посвящена этой войне.

Авторы не захотели показать подвиг Багратиона при Шенграбене, гениально воссозданный в романе Л. Толстого. И, пожалуй, поступили разумно: действия отряда Багратиона, отряженного Кутузовым прикрывать отход главных сил русских, талантливо отражены в экранизации «Войны и мира». Возможно, авторам «Багратиона» не хватало места для рассказа о храбрости своего героя в сражении при Прейсиш-Эйлау 27 января 1807 года — тогда, со знаменем в руке, Багратион повел пехотинцев в удачную атаку на французов. Не показывает фильм и последующей войны со Швецией, в которой солдаты Багра-

тиона нанесли врагу несколько чувствительных поражений.

Короче говоря, у авторов была возможность более полного отражения воинской биографии Багратиона. Они не использовали ее, и это кажется мне недостатком картины. В самом деле, что интереснее всего нам сейчас в личности Багратиона? Его полководческий талант. «Я — воин»,— несколько раз повторяет герой фильма. И этим сказано все.

Конечно же, надо судить о произведении по тому, что в нем есть. Но, выступая против правила, я не чувствую себя чрезмерно придирчивым. В фильме явно не хватает событий первых недель войны: ведь именно тогда, в начале великой кампании, полководческий талант Багратиона и проявился в полной мере. Именно с этих страниц биографии своего героя начинает роман «Багратион» С. Голубов. Книга погружает читателя в атмосферу всей кампании, вспоминает боевые эпизоды главной для генерала войны. И в результате укрупняет масштаб личности полководца.

Мое напоминание о романе Голубова не случайно: авторы «Багратиона» несомненно его читали. Об этом говорит решение некоторых сцен, в частности сцены совещания корпусных командиров в избе, занятой Кутузовым по прибытии в Царево-Займище, когда решался вопрос, быть или не быть генеральному сражению с Наполеоном. Об этом говорят некоторые реплики. Об этом свидетельствует и стремление сценариста избежать композиционных совпадений с романом, дабы картину случайно не приняли за экранизацию. Только вот конструирование сюжета в романе кажется мне более правомерным.

Вторжение врага застало Багратиона близ Гродно, где находился штаб 2-й Западной русской армии. Поскольку Барклай принял решение отступать, отход от западной границы начала и армия Багратиона. В фильме князь заметит в разговоре с Барклаем: «Шестьсот верст за тридцать восемь дней форсированным маршем... По пескам, по болотам... С пленными, ранеными, обозами на пятьдесят верст... С четырьмя кровопролитными сражениями... Да быстроте 2-й Западной армии сам великий Суворов бы удивился!»

Но это лишь рассказ, а не показ, который был бы нужен зрителю...

Опять-таки обратимся к фильму. Кутузов скажет Багратиону: «Наполеон хотел разбить русские армии поодиночке. Начал с твоей и... не смог! И это есть первая большая победа русских войск. Поздравляю, князь». Этой-то первой победы и недостает в картине. Вполне возможно, маневр-поход Багратиона надо было показать или за счет альпийских эпизодов, или за счет некоторых сцен из второй серии. Здесь, мне думается, авторы несколько увлекаются показом личной жизни героя, которая сама по себе достойна отдельного рассказа.

Князь был несчастен в личной жизни. На любимице царского двора княжне Скавронской женился он неудачно. В этом насильственном браке повинен был Павел I. Княгиня (И. Алферова) уехала из России, бросив мужа, более того — салон княгини в Вене стал центром антирусских интриг. Багратионом увлеклась юная великая княгиня Екатерина Павловна. Эти линии эффектно разработаны во второй серии фильма. Выразительно сняты оператором Владимиром Климовым эпизоды венчания князя-полководца и княжны Скавронской, встречи Екатерины Павловны (И. Малышева) с Багратионом в осеннем парке; экран тонко передает грустную прозрачность остывающего воздуха, нежность увядания природы...

Но, думается, фильм только выиграл бы, если зрителю была дана возможность увидеть столь же живописно воссозданные картины иного рода: дорожная грязь и человеческая усталость, муки запряженных в артиллерийские повозки лошадей и запыленные, заношенные мундиры офицеров — всю правду отступления к

Смоленску. И это наверняка было бы открытием для нашего кино, поскольку никто раньше отхода русских армий от границы не показывал. (По аналогии заметим, что ведь добыл-таки кинематограф правду о войне в 1941 году, и в последнее время тема углубилась, актуализировалась.)

●

А что же все-таки в картине понравилось?

Прежде всего видна и последовательно проведена через всю картину толстовская тема патриотизма. Фильм проникнут пафосом долга перед отечеством. Традиция ощущается и в содержании, и в стиле. Дух эпичности, восприятие времени как эпохального для исторического бытия нации в образах значительных, крупномасштабных: Кутузов, Багратион, Барклай-де-Толли — этим духом проникнута и актерская пластика, и продуманно старомодная лексика. И, разумеется, дух эпохи входит в картину через пейзаж — широкий, родной, обжитой.

Материальность среды, ее характерная фактурность очень важны для формирования стиля. Постановщики обошлись почти без декораций. Камера снимает подлинные интерьеры и экстерьеры.

Толстовская традиция отразилась на «Багратионе» еще и потому, что многие из создателей фильма участвовали в работе над «Войной и миром»: сам Чохонелидзе, драматург Василий Соловьев, композитор Вячеслав Овчинников, звукооператор Игорь Урванцев, режиссер по монтажу Татьяна Лихачева, актер Виктор Мурганов (Александр I). В картине удачно использованы материалы батальных сцен «Войны и мира», не вошедшие в окончательный вариант и переданные Бондарчуком съемочной группе «Багратиона».

Ярче всего дух Толстого проявлен в образе главнокомандующего. Образ Кутузова решен в толстовском понимании характера и воинских действий прославленного полководца. Кутузов в «Багратионе» осторожен и дальновиден, лукав, скрытен и добродушен. Это действительно вождь, облеченный «в народную доверенность» (Пушкин). После работ А. Дикого, И. Ильинского, Б. Захавы, Е. Лебедева опытный Михаил Кузнецов создает своего Кутузова — душевного, ранимого и человечного. Главное, что актер берет у Толстого,— духовное единение Кутузова с народом, непоколебимую веру в Отечество, понимание особого характера войны как войны народной.

Кутузов появляется на экране в момент его назначения единым командующим русскими армиями. На первом воинском совете он выглядит спокойным. Приветлив к боевым военачальникам, испытавшим тяготы первого этапа кампании. И здесь мы видим крупным планом Барклая (прекрасная работа Улдиса Лиелдиджа), короткий кусок — всего два метра пленки. Это замечательный по емкости и психологической правде кинопортрет...

...Взгляд Барклая выдает и недоумение, и обиду, и покорность обстоятельствам. По этой реакции генерала на решение Кутузова было понятно, почему он будет искать смерти на поле Бородина, почему подаст рапорт об увольнении по мнимой болезни. Барклай осознает свою роль при Кутузове: теперь он на втором плане, у него нет «народной доверенности», теперь пылкий храбрец Багратион ближе Кутузову, нежели он, проклинаемый за отступление солдатами. Лишь самообладание не позволяет потрясенному Барклаю сорваться. Он молчит и смиряется... Сильный кусок!

...Кутузов подписывает приказ об отступлении за Царево-Займище, к Бородину. Бородинский бой режиссеры показывают многомерно, следуя опять же толстовской традиции. Вспомним, в романе сражение увидено глазами Пьера, князя Андрея, Наполеона, Кутузова. Бондарчук повторил прием Толстого: смена точек зрения кинокамеры (как бы точек зрения очевид-

цев) позволяла близко увидеть разные участки гигантского сражения, понять, кто куда наступает, куда клонятся чаши весов. Нечто похожее мы видим и в картине «Багратион»: авторы переносят зрителя то на командный пункт Кутузова, то на позиции армии князя Петра. Каждый из полководцев в меру своего таланта и своих возможностей оценивает шансы сторон, принимает решения, от которых зависит жизнь десятков тысяч людей.

Признаюсь, меня захватило, как показан бой в фильме. События идут по нарастающей — так, как и складывалось само историческое сражение. Конечно, авторы больше показывают действия Багратиона, ибо он — герой их фильма. Багратион зорко присматривается к маневрам французов, Багратион ободряет свой штаб, принимает донесения о прибытии подкреплений, Багратион вводит в дело батареи артиллерийского резерва, подтягивает к передовой гренадерскую и кирасирскую дивизии. Донесения Багратиона в главный штаб корректирует Кутузов, контролируя общий ход событий.

Подробнее других показана в фильме восьмая атака флешей. Багратион предугадал замысел Наполеона. Контратака русских не позволила Бонапарту переломить ход битвы. Историки скажут, что штурм флешей стал «могилой французской пехоты». А русская армия потеряла замечательного полководца. Багратион был ранен вражеским ядром в бедро левой ноги.

В экранизации «Войны и мира» Бородинское сражение занимало час экранного времени, в «Багратионе» — полчаса. Масштаб съемок в новом фильме скромней. Бондарчук показывал общий ход сражения. Мгеладзе и Чохонелидзе отразили Бородинский бой преимущественно глазами своего героя. Так что авторы фильма «Багратион» ограничили свою задачу сообразно драматическому замыслу.

В свое время Кинг Видор в американской экранизации «Войны и мира» представил Бородино «как цепочку единоборств» (выражение Л. Аннинского). Бондарчук показал масштаб, градиозные размеры битвы. Но в «Багратионе», мне думается, можно было прибегнуть и к детализации боя, она обогатила бы изобразительный ряд. Ведь с командирского пункта Багратиона было видно, как дерутся не только полки и батареи, но и отдельные солдаты. К детали в романе прибегал Толстой. Князь Андрей, например, видит, как на батарее схватились за банник рыжий русский артиллерист и французский солдат, забывший про свое ружье (Аустерлиц). Или хорошо известное неожиданное столкновение Пьера с французским офицером в синем мундире, когда «оба в недоумении о том, что они сделали и что им делать» (Бородино). Детали, выбранные художником, работают на общее впечатление правды. По такому же принципу, кстати, строится и живописная панорама Франца Рубо.

Вторая серия фильма целиком держится на актерской работе Чохонелидзе. Актер здесь солирует. Играет он сдержанно, без аффектации и обкатанных театральных приемов. Доверяет крупному плану. Привлекательна лепка лица — волевая, мужественная. Это лицо отдаленно напоминает изображение князя Петра Ивановича на портрете Доу.

Да, Багратион был прежде всего военный, но он обладал великодушием, ранимым сердцем, жаждой женской любви, откликался на чужое страдание. Это была богатая, честная, в каком-то смысле идеальная личность. Ее главнейшие качества — удивительная прямота суждений, отдалявшая его от царей и двора. Правда, мне кажется, что Чохонелидзе напрасно сдерживает себя в сцене с Екатериной Павловной, его князю недостает страсти...

Подлинного драматизма достигает актер и фильм в целом в эпизоде кончины Багратиона.

Константин ЩЕРБАКОВ

Настоящее, нынешнее, сущее

Разборы и размышления

Случайно от прибывшего с посланием от государя флигель-адъютанта, глупенького, вышколенного молодца, раненый генерал узнает о падении Москвы. Страшная весть потрясает воина. После скажут, что в смерти Багратиона виновата была не столько гангрена, а потрясение: он не пережил сдачи Москвы. Камердинер накрывает тело хозяина белой буркой, тетушка Анна Александровна (Л. Элиава) достает из заветной шкатулки горсть грузинской земли и осыпает этой отчей землей своего почившего племянника. Кинокамера так же тихо и медленно, как и в прологе фильма, отъезжает от изголовья, кадр затемняется, лишь тускло золотятся старые напольные часы. Воцаряется особый, скорбный покой...

●

Новый опыт кинематографического освоения событий грозового 1812 года, фильм «Багратион» при всех существенных оговорках важен и для процессов общекультурных. Ведь мы приблизились к важному юбилею: 175-летию Отечественной войны народа против нашествия войск Наполеона и его союзников. Пушкин в повести «Метель» восклицает: «Время незабвенное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове *отечество*!» История Отечественной войны 1812 года оживала на киноэкране в разное время в фильмах «Кутузов», «Гусарская баллада», «Война и мир», «Эскадрон гусар летучих» и сейчас в «Багратионе». И это закономерно. Память народа должна иметь историческую ретроспективу, ведь без нее немыслимы и сегодняшняя культура, и наше завтра.

«Накануне».
Инсаров — А. Генов

Сегодня в ходу кинематограф, сделанный в тонах негромких, непатетических. Есть талантливые, честные фильмы, где душевно неустроенные, не нашедшие себя люди задумываются о прожитом, ищут истоки и корни своей неустроенности. В том, наверное, была и есть зрительская потребность — мне не по душе высокомерие некоторых моих коллег, которым, очевидно, так хорошо живется, что радужное мироощущение и благополучно сложившиеся судьбы они считают единственно достойными экрана и сцены. Если нерадостные явления существуют в реальности, не надо делать вид, что их нет. Досаждать нам они от этого не перестанут, а с закрытыми глазами по дороге прогресса и всеобщего благоденствия далеко не уйдешь. Но вот появилась опять-таки тихая, опять-таки камерная, исполненная глубокого и чистого лиризма картина,— о людях, нашедших себя друг в друге и сделавших душевный, нравственный максимум нормою, повседневностью собственного существования. Не новые ли потребности в обществе формируются — в таких вот именно людях? И фильм «Накануне» — не симптом ли? Один из симптомов...

Впервые фильм был показан осенью прошлого года. Сегодня с уверенностью можно сказать: да, формируются. И фильм потребностям этим ответил.

За съемки фильма по тургеневскому роману взялся Николай Мащенко, режиссер, склонный к кинематографическому рисунку контрастному, резкому, жесткому. Экранная стилистика, обжигающая, раскаленная до внутреннего свечения, отличала лучшие его работы — «Комиссары», «Как закалялась сталь», «Овод». И вдруг Тургенев — изысканность стиля, полутона, акварель...

Режиссер на редкость свободно, без напряжения, без сколько-нибудь заметных признаков душевной, творческой перестройки входит в тургеневскую атмосферу, тургеневский мир — будто только и делал до этого, что снимал российские «дворянские гнезда» с их несуетливым устоявшимся бытом, милой неброской красотой, уже тронутой увяданием. Тенистый сад, старый дом с колоннами, словно располагающие к тишине, размышлению, покою,— все это свое, российское, давнее. Камера вглядывается в подробности усадебного существования с заинтересованной пристальностью, вместе с героями медленно бредет по дорожкам парка, подолгу задерживается на предметах быта, даже в обветшалости своей все еще прочных, надежных. И в музыкальном звучании фильма, где мелодии композитора Г. Дмитриева сплетаются с классикой,— в глубоком и нежном голосе виолончели чем дальше, тем явственней слышится тема обещания, надежды.

Надежды — на что? Но об этом немного позже.

Бережно воспроизведя атмосферу, быт, обстановку, ища и находя признаки той красоты, что отцвела и ушла, режиссер, его соавтор по сценарию А. Червинский в обращении с некоторыми героями достаточно своевольны. Здесь усечения, сокращения, изъятия решительны, явны. Сведены едва ли не на нет сцены московской жизни Николая Артемьевича Стахова, отца Елены, почти никак не проявлена Зоя, ее компаньонка. Совсем исчез Курнатовский, неудачливый претендент в женихи, совсем исчез деревенский философ Увар Иванович... Не хватает мне и Берсенева с Шубиным, притом что в кадре они присутствуют и разговоры их донесены до зрителя бережно. Несомненна

«НАКАНУНЕ» (по одноименному роману И. С. Тургенева)
Сценарий А. Червинского, Н. Мащенко. Постановка Н. Мащенко. Операторы С. Шахбазьян, Х. Тотев. Художник В. Щавель. Композитор Г. Дмитриев. Звукооператор В. Сулимов. ЦТ, Творческое объединение «Экран», при участии Болгарского ТВ, 1985.

достоверность поведения обоих в кадре, но душевные, психологические различия между этими двумя молодыми людьми просматриваются неотчетливо. Один — добросовестный, усидчивый книжник, другой — художник, скульптор, легкая, импульсивная, артистическая натура. Вместе с честным, не берущим, видимо, взятки чиновником Курнатовским они составляют портрет если не поколения, то, по крайней мере, не худшей его части. Они из тех, кто хорошо думает и хорошо говорит, а жизнь идет и идет мимо — независимо от их разговоров и мыслей. В конце фильма (как и романа) возникает еще некто Лупояров, по поводу которого Инсаров с горечью говорит: «...Вот ваше молодое поколение! Иной и важничает и рисуется, а в душе такой же свистун, как этот господин». Однако тема *разных* людей, составивших *такое* поколение, видимо, мало интересовала Мащенко. Заинтересуй она его в большей степени — быть может, мотивированней, отчетливей обозначилась бы тоска Елены по человеку долга, страсти и действия, ее тревога, острая и смутная одновременно,— оттого что «любить некого».

Может быть... Но звучал, беспокоил, возвращал к себе вновь и вновь глубокий и нежный голос виолончели, сливаясь с темой Елены Николаевны Стаховой. И чем слияние это становилось прочнее и неразрывнее, тем меньше я думал об усечениях и потерях, обо всем том, чего поначалу мне недоставало. Притягивали большие, доверчивые и строгие глаза Елены — Светланы Амановой, и вдруг и усадьба, и обитатели, и гости ее предстали, словно *этими* глазами увиденные. Горькое признание, что *любить некого*, уже выстрадано, доверено дневнику. Что же делать, что делать, если и Берсенев, и Шубин так далеки от ее идеала, и удаленность эта как бы стирает, смазывает их человеческие индивидуальности на экране. Елена добра ко всем, но от избранника ей нужно слишком многое. Она из тех российских женских натур, для кого в любимом человеке может сойтись весь мир. Но чтобы это произошло, любимый человек должен оказаться *способен* вместить весь мир, время в лучших, идеальных его устремлениях. Кто же из девушек не мечтал об идеале? Большинство из них выходили потом замуж за обер-секретарей или кого-нибудь в этом роде. Елена в трактовке режиссера Николая Мащенко, в исполнении актрисы Светланы Амановой пришла на экран нежной, сильной и страдающей женщиной, для которой без идеала, воплощенного в дорогом человеке, полнокровной, *живой* жизни нет. А в понятие идеала входит и любовь, как полное раскрытие всех душевных возможностей, и служение делу, и служение отечеству, готовность умереть за него, если надо. А пока этого нет, в удел Елене достается исполненное глубокой, тревожной неудовлетворенности существование в достатке, тепле и уюте среди милых, славных, симпатичных людей. Пока этого нет...

С явлением Инсарова сольная партия Елены в фильме обрывается, возникает музыкальная драматическая тема двоих, которые оказались слишком хороши для этого несовершенного мира и потому ушли из него так скоро. Что же сказал такое, чем поразил, чем привязал навсегда к себе Елену Инсаров? Словами о родине, готовностью умереть за нее? Но ведь это, в конце концов, слова... В фильме Елена *угадала* Инсарова, а дальше на наших глазах происходило раскрытие, подтверждение угаданного.

В рассказе об Инсарове и Елене авторы следуют Тургеневу скрупулезно.

Эпизоды рождения чувства, связавшего двоих на жизнь и на смерть, в фильме чисты и возвышенны, но не бесплотны, а исполнены скрытой, подспудной страсти. Взгляды, прикосновения, ничего будто бы не значащие фразы — просто гуляют двое, а над ними безмятежное голубое небо,

«Накануне». Елена — С. Аманова

кругом трава и деревья в безудержном, буйном цвету. И только мать Елены, Анна Васильевна Стахова (Е. Соловей), понимает все, чего Елена и Инсаров, быть может, до конца пока и не понимают. В доме вспыхнул пожар, хотя постороннему взгляду еще ничего не видно, еще несколько секунд должно пройти, прежде чем в окна вырвутся языки пламени. Но Анна Васильевна чувствует: пожар начался, его не погасить, и дочь, быть может, сгорит в нем, только нет силы, которая могла бы удержать ее на грани благоразумия. И оттого так внешне спокойна героиня Е. Соловей в своем горе — когда узнаёт, что дочь навсегда покидает ее. Собственно, она об этом *уже* знала... Между матерью и дочерью в фильме открыто органическое внутреннее сходство. Есть что-то разительно общее в их глубоком, проникающем внутрь человека взгляде. Только у Елены он светится счастьем разделенной любви, а у Анны Васильевны давно погас и вновь способен ожить, когда надо спасать право дочери самой решать свою судьбу. Но в эти короткие мгновения становится ясно: Елена — *ее* дочь не только по крови, но и по духу. И сейчас, как бы ни разрывали сердце страдание и боль разлуки, она не помешает дочери решиться на то, на что в свое время, быть может, не решилась сама. Ей доступно это высшее женское знание: Елене — *нельзя* пройти мимо Инсарова...

Как известно, самого Дмитрия Никаноровича Инсарова революционно-демократическая критика не признавала крупной удачей писателя. Добролюбов заметил: «Величие и красота идей Инсарова не выставляются пред нами с полною силою...» Писарев и вовсе не искал деликатных слов: «...Инсаров... не представляет в себе ничего целостно человеческого и решительно ничего симпатичного». Разумеется, речь идет о великой литературе, и мера ее удач и неудач — это особая мера. Но когда перед тем

как смотреть фильм, я перечитал роман,— с очевидностью подтвердилось одно: Инсаров лишен действий, поступков, что при перенесении прозы на экран представляло, конечно, особую сложность. Что же предприняли Мащенко и Червинский, чтобы эту сложность преодолеть? Они ...лишили героя и тех немногих наглядных проявлений активности, которыми он был наделен в романе.

Здесь как раз и были использованы возможности кинематографа, способность его приблизить лицо человека,— крупные планы. Создатели телевизионной версии «Накануне» исходили из того, что любой классический образ, возникающий на экране,— это классический образ плюс *личность артиста*, которая непременно несет свое собственное содержание. И, пригласив на главную роль болгарского актера Антония Генова, они, создатели, не ошиблись в расчетах. Не знаю, кому как, а мне это жесткое, с обостренными чертами лицо аскета, его глаза, в которых просверкнут вдруг отблески душевной одержимости, мучительной, яростной,— мне это лицо, эти глаза сказали многое. Опаленная ими, Елена не могла не почувствовать: этот человек способен не просто на действие — он на *деяние* способен. И я поверил, что она не могла этого не почувствовать.

«Любовь к свободе родины у Инсарова не в рассудке, не в сердце, не в воображении: она у него во всем организме, и что бы ни вошло в него, все претворяется силою этого чувства, подчиняется ему, сливается с ним»,— писал Добролюбов. Это и показано, это и сыграно.

Писарев иронически замечал: «В объяснении с Инсаровым Елена постоянно является активным лицом и постоянно тащит его за собою...» Не знаю, вспоминали ли авторы фильма эти слова великого критика, но бесспорную истину, содержащуюся в них, они взяли вне иронического контекста, мастерски построив на ней напряженную драматургию экранного действия. Здесь Елена не только борется за свое право любить безденежного, бездомного чужестранца. Она, быть может, прежде всего борется за их любовь *с ним самим*. Для Инсарова дело его жизни — свобода родины, свобода Болгарии, все иное может только отвлекать и мешать.

И Елена с прекрасной, безоглядной отвагой преодолевает сопротивление Инсарова,— если хотите, «тащит его за собою». И ей удается внушить Инсарову, что любовь к родине и любовь к женщине могут слиться в одно великое чувство, которое умножит внутренние возможности человека, возвысит его над обыденностью.

Двое сильных, найдя друг друга, стали еще сильнее. Тема поколения, во многом не реализовавшего себя, звучит в фильме Мащенко, как я уже заметил, с намеренной приглушенностью. Не для того ли, чтобы явственней, резче, отчетливей прозвучала тема лучших из поколения? Тех, кто стремился не только говорить о жизни, пусть умно и толково, но и менять ее к лучшему. Тех, у кого в натуре, в крови — потребность тратить себя, не оглядываясь. Тех, кого в разную пору общество рождает то более щедро, то более скупо, но кто в конечном итоге становится оправданием своего времени перед историей и потомством...

Федор Лобачев из фильма «Комиссары», Павел Корчагин, Овод... Нет, фильм «Накануне» оказался куда ближе постоянной внутренней теме Николая Мащенко, чем это можно было предполагать. Теме человека, вырвавшегося вперед, взявшего на свои плечи больше других и не согнувшегося под бременем добровольно принятой тяжести. Такие люди особенно видны во времена бурные, ветреные. Но не переводились они и тогда, когда было тихо и когда было глухо. Не переводились они никогда. Тургенев писал свой роман в конце 50-х годов прошлого века, он писал о кануне общественного подъема, о людях, которые могли быть вознесены на его гребень. Но внешне все еще было

«Накануне»

спокойно, стабильно, и многим казалось: конца не будет этой тягучей, изматывающей стабильности. Воссоздавая атмосферу времени, режиссер снял фильм в замедленной, неспешной манере, усмиряя и пряча свой открытый, взрывчатый темперамент. Но фильм окрашен, пронизан настроением кануна, в нем ощутимы подземные внутренние толчки — предвестья извержения.

Запорошенная снегом беседка в саду, давно облетели листья, еще напоминавшие о буйном цветении лета. И на фоне мягкой снизошедшей на мир тишины звучат строки последнего письма Елены: «Нас судьба соединила недаром: кто знает, может быть, я его убила; теперь его очередь увлечь меня за собою. Я искала счастья — и найду, быть может, смерть. Видно, так следовало; видно, была вина... Но смерть все прикрывает и примиряет,— не правда ли?».

Смерть все прикрывает и примиряет, но она не властна над Инсаровым и Еленою, которые жизни готовы отдать, но не изменить дороге, самими себе предначертанной. Дороге, цель и смысл которой — общее дело, благородное, честное, важное.

Сегодня не столь уж существенны исторические детали, подробности, конкретные обстоятельства, побуждавшие Инсарова в 1853 году рваться на родину, чтобы освобождать ее от иноземного ига. И совсем не важны споры, вспыхнувшие при появлении романа о причинах, которые навели Тургенева на мысль дать герою болгарскую национальность. А осталось: болгарин, русская, и сметающее все преграды чувство, соединившее их. И тема единения, братства двух близких славянских народов осталась. Хорошо, что лента сделана советскими и болгарскими кинематографистами, сыграна болгарскими и советскими актерами.

В споры об экранизации, о границах допустимых изменений, сокращений, вкраплений «Накануне», конечно, то-

же вносит свою лепту. Я уже говорил о том, почему, как мне кажется, авторы максимально внимательны к главным героям и не слишком заинтересованы окружением. А в общем, споры эти мне, честно говоря, интересны не слишком. Каждая истинная экранизация — дело штучное, и законы свои она устанавливает сама. Каждый серьезный, талантливый фильм сам себе — аргумент и защитник. Аргумент в пользу своей стилистики, защитник собственного, такого или иного подхода к классику. Надо только слышать его и свое время слышать — вот, представляется мне, два условия, без которых не обойтись.

...А глубокий и нежный голос виолончели продолжал звучать. Голос обещания, надежды. Надежды — на что? Да на то, что жизни, подобные жизням Елены, Инсарова, не пройдут даром для близких, родины, человечества, даже если погибли герои только еще в преддверии дела, накануне его. Важно, что были люди, рвавшиеся преобразовать кануны в настоящее, нынешнее, сущее.

В последний раз процитирую Добролюбова: «В голове и сердце накопилось так много прекрасного; в существующем порядке дел замечено так много нелепого и бесчестного; масса людей, «сознающих себя выше окружающей действительности», растет с каждым годом,— так что скоро, пожалуй, все будут выше действительности... Кажется, нечего желать, чтоб мы продолжали вечно идти этим томительным путем разлада, сомнения и отвлеченных горестей и утешений. Кажется, ясно, что теперь нужны нам не такие люди, которые бы еще более «возвышали нас над окружающей действительностью», а такие, которые бы подняли — или нас научили поднять — самую действительность до уровня тех разумных требований, какие мы уже сознали».

Сказано это в связи с романом «Накануне».

Мащенко услышал Тургенева — и свое время услышал.

С. ШУМАКОВ

Не мудрствуя лукаво...

Дискуссии

В статье С. Шумакова, продолжающей дискуссию о «социальной судьбе фильма» (см. «ИК» 1986, № 1, 4), дается новая и неожиданная точка зрения на проблему. Только ли острота социального ви́дения, только ли бескомпромиссные вопросы художника к жизни, к самому себе обеспечивают общественное признание фильма? Разве не важнее для зрителя ответы, «редкие мгновения открытия истины, разрешения противоречий, очищения»?

Главный вопрос дискуссии, опубликованной в первом номере журнала, сформулирован вполне определенно. Почему у нас так мало фильмов, которые способны вызвать у зрителя духовное потрясение?

Прежде чем попытаюсь ответить на него, хочу уточнить: что понимается под духовным потрясением в искусстве? Какой смысл в это понятие вкладывается? Воспользуемся словарем В. И. Даля: «нарушение порядка, покоя, душевная тревога». Исходя из такого или приблизительно такого определения понятия, и вели разговор молодые критики. Они упрекали наш кинематограф, и в большинстве случаев справедливо, в том, что слишком уж часто он боится нарушить покой, поселить душевную тревогу в зрителе и предпочитает обходить наиболее острые и трудноразрешимые проблемы. Именно поэтому резкой критике были подвергнуты те нормативные формы сознания, которые мешают активному вторжению киноискусства в жизнь.

Когда участники дискуссии призывают преодолеть «разрыв между динамической реальностью и статичными нормативами», я голосую обеими руками «за». Но при этом хочу знать: а что будет после ликвидации разрыва? Нас завалят картинами, которые будут потрясать зрителей? Ох, не уверен! Ведь и сегодня, несмотря на все трудности, выходят картины острые, проблемные, а массовый зритель к ним почему-то равнодушен. Почему? Чего-то ему не хватает. Чего-то не добирает он в этих фильмах из жизненно важного, необходимого. Чего же? Попробуем разобраться.

●

Работал себе человек на ответственном посту. Работал честно, что называется, не за страх, а за совесть. И особенно ни о чем там отвлеченном не задумывался. Но пришло время, его попросили на пенсию. И вот ходит он по своей квартире, по городу и ничего понять не может. Ну точно за границу попал. Все живут по каким-то неведомым ему законам. Утром из комнаты сына девушка выпархивает. Вспоминает... Да нет, как будто свадьбы не было. Так кто же она? Оказывается, просто девушка. Странно... Так же странно, как то, что в троллейбусе нужно, оказывается, платить не кондуктору, а опускать деньги в какой-то ящичек.

«Частная жизнь». Удивительно точное название у фильма. Открывая эту жизнь для себя, бывший директор завода вынужден многое пересмотреть в своем прошлом. Или, во всяком случае, о многом задуматься.

Сложнее объяснить смятение чувств сорокалетнего Сергея Макарова, героя фильма «Полеты во сне и наяву». Со стороны посмотришь и только плечами пожмешь. Все у человека есть: жена, ребенок, друзья, работа... А он точно подвешен над землей. Все норовит выпрыгнуть в какую-то другую жизнь. С чего бы это?

А вот еще один герой нашего сегодняшнего экрана. Лев Толстой. С ним-то как быть?

Жил себе в имении гениальный писатель. Книги сочинял, землю пахал, детей воспитывал. А потом вдруг бросил все и ушел. Что, скучно стало?

Да нет, здесь все куда серьезнее. Вспомните, в фильме С. Герасимова: тамбур вагона, лязг промерзшего металла, размеренные, тупые удары открытой двери, через которую врываются снежные вихри, и одинокий старик, перед талантом которого преклоняется весь мир. Куда он? Зачем? Что ведет его по этой замерзшей, занесенной по самые крыши сугробами российской земле?

Вопросы, вопросы... И за каждым из них угадываются не только судьбы

Шумаков Сергей Леонидович окончил ВГИК в 1979 году, научный сотрудник ВНИИ киноискусства. В журнале выступает впервые.

героев, но еще и контуры какой-то одной общей проблемы. Она приковывает к себе внимание авторов таких разных фильмов, как «Начало» и «Прошу слова», «Подранки», «Спасатель» и «Наследница по прямой», «Дочки-матери», «Жил певчий дрозд», «Родня», «Остановился поезд» и «Парад планет», «Послесловие».

Что же объединяет эти фильмы? Прежде всего вопрос: что есть человек в современной жизни, в современной ситуации? В основе этих фильмов лежит своего рода «онтологический эксперимент»: герои по ходу сюжета как бы «выпадают» из размеренного, привычного течения жизни и вынуждены задуматься не только о сиюминутном, но и вечном. Им представляется возможность (воспользуюсь ироничной формулировкой из фильма «Парад планет») почувствовать себя «немножко духами».

Например, тот же Абрикосов из «Частной жизни». Это ведь не просто бывший директор на пенсии. Секрет образа и заключен в том, что Сергей Никитович уже не директор, но еще и не пенсионер. Он продолжает жить какой-то двойной жизнью. Некоторым критикам именно эта неопределенность образа более всего и не понравилась. Им почему-то хотелось перетянуть героя в какое-то одно устойчивое состояние. Отсюда и упреки в компромиссности художественного решения фильма. Мол, все хорошо, в одном авторы дали промах. Не удержались! В финале устроили герою звонок от министра... Приговор отменили. Пожалели человека!

Только вот беда — фильм совсем не о том. История его развивается не только в житейском плане, но еще и в бытийственном. Герой стоит перед вопросом о смысле жизни. Вот для чего нужен «онтологический эксперимент». Ситуация «выпадения». Оторвавшись от одного берега, герой не должен был прибиться к другому. А взвешенность состояния Абрикосова психологически могла быть оправдана только одним мотивом — верой в то, что время его еще не прошло. Что не все еще потеряно. Что его еще позовут. И звонок прозвенел. Но не для того, чтобы утешить нас и героя. А лишь для того, чтобы не дать ему окончательно уйти теперь уже в «частную жизнь», то есть снова укорениться.

Чисто житейский «социологический» взгляд очень часто мешает сегодня проникновению в глубинные смысловые пласты фильмов. О «социологической» критике уже шла речь за «круглым столом». Мне хочется кое-что добавить к сказанному. Этот тип критики очень не однороден. В нем несколько подвидов. Два наиболее яркие определяются различиями в отношении к проблемам окружающей нас реальности. В конфликте героя и действительности одни берут сторону героя, другие — действительности. Разумеется, в чем-то я сознательно упрощаю ситуацию. Но в главном дело обстоит именно так.

Вспомните историю с картиной О. Иоселиани «Жил певчий дрозд». Как резко тогда разделились мнения. Но сегодня совершенно ясно, что это были не два мнения об одном и том же фильме, а два мнения о двух совершенно разных картинах. В одной — герой, талантливый музыкант, растратил себя, разменял на пустяки свою жизнь, свои чувства, замыслы, надежды. В другой — героя, тоже талантливого музыканта, погубила суета современной жизни. Спорили о чем? Герой хороший — жизнь плоха. И наоборот. Жизнь прекрасна — герой безволен, несобран.

То же произошло потом с «Родней» Н. Михалкова. Какие страсти вокруг нее кипели! Какие точки зрения сталкивались! Помню, в «Советском экране» на одной полосе прочитал в статьях В. Демина и Ел. Бауман о главной героине: «...с обаятельной улыбкой в добрый десяток стальных зубов... болеющая чужой болью, как своей...» А по соседству: жестокая «в своей неведающей сомнений

правоте, заставляющей ее вгрызаться стальными зубами в чужие жизни».

Нет, я, конечно, понимаю. Индивидуальное ви́дение, неоднозначность критических оценок. Но не до такой же степени! Речь-то идет не о двух, а об одной героине. А у нас получается — или сразу народная героиня, или современная мещанка. И заметьте, снова это странное разграничение: герой хороший — жизнь плоха, и, наоборот, герой плохой — жизнь сложна, противоречива, но, конечно, не так, чтобы уж очень...

Многие картины — и «Родня» в том числе — требуют сегодня более вдумчивого подхода, отказа от утилитарного восприятия сюжета, характеров. Ведь если отказаться от привычного отношения к тому, что происходит на экране, то мы увидим: в «Родне» героев в традиционном смысле просто нет. Есть ощущение *новой духовной* ситуации. Есть тот самый «онтологический эксперимент», который позволяет режиссеру сформулировать и по-новому поставить проблему *человека*.

Замечательная особенность замысла Н. Михалкова состоит как раз в том, что он представляет нам образ человека и не городского, и не деревенского. Но в отличие, скажем, от Шукшина Михалков отказывается от какой бы то ни было социально-психологической мотивировки межеумочного положения героини. Его героиня, такая земная и незамысловатая, воспринимается как фигура драматическая, когда поймешь, насколько противоречив ее внутренний мир. Он есть одновременная проекция двух глобальных систем ценностных нормативов. Одна — из прошлого. Другая сформировалась в настоящем.

Образ времени и становится главной смыслообразующей структурой фильма. Не случайно в нем совершенно нет пауз. Это мир сверхвысоких температур и экстремальных ситуаций. Здесь все спрессовано до предела.

Странности Марии Васильевны — это не чудачества деревенского человека, который примеряется к незнакомой ему городской обстановке. Это прежде всего *пустые*, незаполненные пространства в духовной жизни современника. Это состояния взвешенности, обеспеченности. Ухватить их на уровне житейской логики почти невозможно.

Очень близкую задачу решает в своем фильме «Послесловие» и М. Хуциев. Но идет от обратного. Он начинает с «заполненных», типовых ситуаций жизни. Мы видим героев в быту, в работе, в общении. Постепенно режиссер вводит более сложные координаты — искусство, город, природу, мир, историю. Казалось бы, тут и проявятся характеры людей. Прояснится существо конфликта. Но постепенно вкрадывается сомнение: не слишком ли расточителен автор? История, в сущности, очень проста. И стоит ли ее так уж перегружать?

Кто-то из критиков не удержался и ответил на это, что будь он постановщиком, то завязку сделал бы более энергичной, а образы Швыркова и Александра Борисовича очертил бы рельефнее, лаконичнее и, по возможности, в начале фильма.

Если бы Хуциев поступил именно так, то его картина стала бы более традиционной, подходящей для социологических оценок. Но это был бы другой фильм, рассказывающий лишь о том, как черствый, очень рациональный в жизни Швырков не нашел общего языка со своим тестем, человеком во всех отношениях замечательным. Нечто похожее есть в картине Хуциева. Но, заставляя делать выбор, принимать сторону того или иного персонажа, режиссер преследует другую цель. Его в этой истории интересует больше не разница характеров, а различные духовные состояния героев.

Эту особенность драматургии картины достаточно точно ухватил Л. Аннинский, когда заметил, что мы имеем дело не с противопоставлением «плохого» человека и «хорошего», а с двумя хорошими людь-

ми[1]. Но, мне думается, и такой взгляд не раскрывает до конца загадку авторского замысла. Поэтому я рискну предложить свою версию. Противостояние «никакого» человека и хорошего, почти идеального.

Видимо, именно это имеет в виду Аннинский, когда утверждает, что в образе Александра Борисовича «собраны «знаки интеллигентности» русского человека не какого-то *определенного* поколения — здесь собраны черты и мотивы, напоминающие чуть не обо *всех* поколениях русской интеллигенции». Казалось бы, осталось сделать один шаг и попытаться понять, что скрывается за этой собирательностью образа. Но критик предпочел остаться в пределах вполне конкретной житейской истории. Он опять же очень точно подмечает, что герой «демонстрирует старинные признаки «русской интеллигентности» с какой-то декоративной пышностью». Но при этом продолжает относиться к нему, как к вполне реальному персонажу.

Но как примирить в этом образе театральность, позу, декламацию с печальной драмой старика, который приехал в столицу попрощаться со своими детьми? А очень просто. Для этого нужно только допустить мысль, что Ростислав Плятт, один из самых тонких и чутких на любое проявление фальши актер, откровенно театрален в этой роли, потому что театральна, условна сама фигура Александра Борисовича. Условна она в том смысле, что в реальной жизни не существует. Если хотите, это призрак, своего рода «тень отца Гамлета».

Вспомните, как неожиданно он появляется и исчезает. С каким неподдельным интересом всматривается в пейзаж современного города. Он же видит все это впервые! Его детская непосредственность — это нормальная реакция человека, или, простите, «духа», который каким-то чудом перемахнул через столетия и перенесся из прошлого в настоящее. Наконец, финальный кадр — человек в черном на балконе противоположного дома. Это уже почти школьная подсказка.

Совсем другое дело Швырков. Это фигура конкретная, типичная, узнаваемая. Но и она своего рода знак современности, образ среднего, «никакого человека». Вот для чего режиссеру понадобилась такая разнообразная коллекция социологических банальностей. Неторопливо разворачивая их по ходу сюжета, Хуциев как бы показывает нам, что ни в одну из них герой не укладывается. Каждый раз сохраняется какой-то неделимый остаток. Что это? Швырков не знает. Он только начинает догадываться, что это как-то связано с его нереализовавшимися возможностями, с его душой, с тем незаполненным пространством духовной жизни, которое и вскрыл своим неожиданным появлением Александр Борисович.

Какой оригинальный и в то же время простой замысел. Началось с того, что к детям в столицу приехал погостить тесть, а закончилось чуть ли не средневековой притчей о заблудшей душе, которая разминулась со своим телом. Всмотритесь, Швырков и Александр Борисович — это ведь фрагменты целого, которое некогда называлось «человек одухотворенный». Вот откуда этот незримый, но так глубоко задевающий их диалог. Они словно пытаются узнать друг друга, понять, примириться. И здесь значительно важнее не то, о чем они говорят, а то, о чем молчат.

●

Теперь вернемся к разговору о духовном потрясении.

Итак, наш кинематограф располагает рядом фильмов, которые с полным основанием можно назвать фильмами — возмутителями покоя. Они ставят проблемы, открывают новые конфликты, социальные типы,

[1] Аннинский Л. Свято место...— «Искусство кино», 1984, № 5.

человеческие отношения. Но зритель почему-то не бежит на эти фильмы, не обивает пороги у касс. Чего же зрителю не хватает? Чего именно?

Обычно мы не углубляемся в существо этих вопросов. Все дело кончается, как правило, разговорами о консерватизме зрительских установок, о привычке мыслить шаблонно, о нежелании смотреть правде в глаза. Но это опять же в зависимости от того, о каком зрителе идет речь и что мы понимаем под правдой. Скажем, если иметь в виду нормального, взрослого человека, который обладает своим жизненным опытом, представлениями, взглядами, системой нравственных оценок, то мы увидим, что, ожидая от фильма чего-то *большего,* он хочет только одного. Чтобы экран возвращал ему хотя бы какую-то видимость осмысленности и самоценности его жизни. Говорить о том, хорошо это или плохо, — наивно. Ибо это есть одна из самых коренных внутренних потребностей. С ней-то я и связываю второе и важнейшее значение формулы «духовное потрясение».

Это не только смятение чувств, озабоченность, тревога, но еще и редкие мгновения открытия истины, разрешения противоречий, очищения. Иными словами, состояние, при котором человек не только выходит из себя, но и возвращается к себе. Такое возвращение ему, ощутившему разлад души и тела, поистине необходимо!

В свое время В. М. Шукшин, осмысливая опыт работы над фильмом «Калина красная», заметил, что назначение искусства во все времена состояло в том, чтобы исследовать смятение в душе человека. А потом добавил — но еще и в том, чтобы находить выход из этого смятения. Почему же мы сегодня забываем об этой существенной функции искусства? Связано ли это с отсутствием у нашей режиссуры достаточного творческого потенциала? С неумением строить классический сюжет?

Нет, здесь куда сложнее. Это может прозвучать странно, но одна из причин заключается в том, что сторонники так называемого проблемного, аналитического кино сознательно идут на ограничение сферы эмоционального решения противоречий и конфликтов фильма.

Вот как, к примеру, формулирует ее режиссер В. Абдрашитов: «Отсутствие абсолютно ясного финала... для меня вполне соотносится со сложностями жизни как таковой. С точки зрения фабулы... фильм никаких неясностей зрителю не оставлял: результат судебных разбирательств в картине («Поворот».— *С. Ш.*) был изложен. Однако мы сознательно старались оставить зрителю неутоленное формально логической развязкой чувство озабоченности и тревоги.

Пафос... или своего рода катарсис, заключался в его *отсутствии*, в его недостижимости»[2].

Что имеется в виду? Для того чтобы понять это, обратимся к фильму «Охота на лис», в котором режиссерские установки проявились, на мой взгляд, с особой ясностью.

Итак, «Охота на лис». Два героя. Два совершенно различных типа социального поведения. Две достаточно замкнутые и обособленные друг от друга жизненные среды. Но вот в темной аллее парка один герой дал другому чем-то тяжелым по голове, и все мгновенно изменилось. Крепкий, работящий парень словно выпал из накатанной колеи собственной жизни. (Обратите внимание, все тот же знакомый мотив.) Жена это объясняет очень просто, по-житейски. Или у него с головой что-то не в порядке. Или любовница появилась. Но в том-то все и дело, что герой, может быть, впервые задумался над чем-то очень важным. Ему вдруг захотелось понять своего обидчика. Выяснить мотивы его поведения. Цели, смысл, желания.

Вот тут-то в фильме и обнару-

---

[2] Абдрашитов В., Миндадзе А. Общий язык.— «Искусство кино», 1982, № 8.

жилось, что хоть героев и двое, но судьба у них одна и проблема одна. Не случайно так похожи их фамилии — Белов и Беликов. Они же братья-близнецы! Двойники!

Вопросы, обращенные к одному, совершив движение по заданной траектории, возвращаются к другому. И тогда выясняется, что «положителен» Белов с точки зрения анкеты. «Отрицателен» Беликов с точки зрения следственного протокола. Но сказать что-нибудь о них помимо этого нельзя. Они не знают, кто они на самом деле. Преимущество Белова состоит в том, что он об этом хотя бы задумался. Но он никак не хочет понять, а точнее, не может понять: чтобы перевоспитать Беликова, ему нужно перевоспитаться самому. Иными словами, он должен заново открыть нравственный закон в себе, с помощью которого только и можно будет провести реальную границу между тем, «что хорошо», а «что плохо». Но сделать это один человек не в состоянии. Отсюда и невозможность катарсиса.

В самом деле. Что такое нравственный закон? Это когда нельзя читать чужие письма? Бить человека по голове? Унижать слабого? Заискивать перед сильным? Нет! Это только его прямые следствия. Сам же закон проявляется, когда ты задаешься вопросом о смысле жизни. Когда пытаешься связать ее с судьбами других людей. Когда в твоей душе возникает образ *целого*. Вот онто как раз и отсутствует в сознании героев фильма В. Абдрашитова. На его месте пустота, полость. И заполнить ее нечем. Пока жизнь тебя не стукнула по голове, ты и не обращаешь на это внимание. Работаешь, в свободное время гоняешься с рацией за призрачными лисами. Но придет и твой час. Он может оказаться роковым, как для Гии Агладзе из фильма «Жил певчий дрозд». Или драматичным, как для Сергея Никитовича Абрикосова из «Частной жизни». Или прозаичным, как для Швыркова из «Послесловия». Или... Впрочем, к чему перечисления? Список этот достаточно пространный. В нем каждому уготован свой час. Для нас важно, что он обнажает не присутствие, а отсутствие цельного смысла в жизни героев. Поэтому невозможен и катарсис. Поэтому фильмы эти не вызывают в душе зрителя высшего *духовного* потрясения.

Но это лишь одна сторона интересующего нас вопроса. Только одна причина. Но есть и другая, более скрытая, связанная с принципами современного кинематографического мышления.

Правда, которую открывает нам художник, тоже есть своего рода форма, пусть отрицательного, но все же знания о человеке. И в этом качестве она должна нас потрясать, как и всякая другая Правда. Но этого не происходит. Почему? Да прежде всего потому, что ее нельзя *пережить*. Ее можно только *понять*. Ибо разворачивается она всецело в сфере *умозрительной*.

Это и есть одна из наиболее характерных особенностей той группы фильмов, которую мы здесь рассмотрели. По существу, она представляет достаточно цельное, яркое, очень сложное направление в развитии нашего киноискусства. И если бы нужно было определить его одним словом, я бы сказал, что направление это прежде всего умозрительное. Ибо мы имеем здесь дело со своего рода *интеллектуальной* драмой, *философским* эссе, в котором ставятся фундаментальные, онтологические вопросы человеческой жизни.

Мы привыкли видеть в этом одно из достоинств современной кинорежиссуры. И я вовсе не собираюсь оспаривать это мнение. Достоинство оно и есть достоинство. Мне бы лишь хотелось обратить внимание читателя на скрытую, теневую сторону этого явления. Поэтому, когда я говорю умозрительное, не следует меня понимать слишком буквально, будто речь идет о каком-то рацио-

налистическом, схематическом искусстве. Нет, имеется в виду суженность, отвлеченность, неукорененность и, да простится мне это слово, вымученность самого типа художественного сознания, в котором главная роль отведена мысли. И опять же не потому, что таково свойство ума и таланта того или иного режиссера, а потому, что задача, которую он перед собой ставит, не может быть решена другими средствами. Помните, мы говорили, что художника сегодня зачастую больше интересует не то, что *есть* в сознании человека, а то, что в нем должно быть, но чего *нет*. Полости духовной жизни его интересуют и соответственно ситуациям, при которых как бы имитируется их заполнение.

Пословица гласит: «Свято место пусто не бывает». Ну а если все же допустить, предположить, что бывает? Как это выразить на экране? И как пережить в зрительном зале?

Вот, казалось бы, простая вещь. Герой напрочь лишен исторической, культурной, национальной памяти. Как это показать? Сыграть? Не получим ли мы на экране в лучшем случае склеротика? Ну а если у героя с индивидуальной, так сказать, биологической памятью все в порядке? Скажем, как у Швыркова из «Послесловия». Тогда как быть? Хуциев предлагает самый простой и надежный способ. Он персонифицирует само представление о культуре, национальной традиции, интеллигентности, историчности в образе Александра Борисовича. А проблема памяти, духовной преемственности возникает в столкновении героев, в монтаже. В полном соответствии с известным «эффектом Кулешова». «Это же настоящее, чистое, сверхсловесное *искусство кино*,— восклицает Л. Аннинский,— это никакими объяснениями не передашь и не покроешь — монтажный токовый удар, выброс духовной энергии за пределы диалога, когда говорится без слов и говорится такое, перед чем слова бессильны».

Я разделяю восторг критика. Хочу только напомнить, что «выброс духовной энергии за пределы диалога» происходит не в результате развития *диалога*, столкновения характеров живых людей, а в монтажном стыке двух идей, двух достаточно умозрительных образных формулировок человеческого существования. Сцена «у телевизора», пожалуй, единственная, потрясающая духовной силой. Здесь режиссер словно впервые вздохнул свободно и сбросил с себя непосильную ношу рационалистичного, сконструированного сюжета. Режиссер безоглядно отдается во власть одному и безотчетному чувству сострадания. К тем людям, которых спасал Александр Борисович на операционном столе, к тем, кто спасал героя, к тем десяткам тысяч неизвестных, что ежедневно горели в танках, тонули в ледяной воде Балтики, мерзли в окопах, поднимались в атаку и умирали, умирали...

Кинематограф, в котором это чувство сострадания отсутствует, я и называю умозрительным. Такой кинематограф может увлечь, заинтересовать, заинтриговать зрителя, но никогда не сможет вызвать в его душе духовного потрясения.

Прекрасным тому свидетельством является опыт зрительского восприятия фильма В. Абдрашитова «Остановился поезд». Помните, катастрофа, противостояние двух героев, каждый из которых пытается ответить на два вопроса. Герой или жертва машинист? И кто виноват в случившемся?

Коллизии фильма развиваются на пересечении этих вопросов. Безупречная в своих аргументах авторская мысль проводит нас по лабиринту острейшей проблемы современной жизни и оказывается в логическом тупике. Если машинист жертва, значит, есть конкретные лица, отвечающие за его гибель. Если он герой, те же люди предстают в совершенно ином свете. На них как бы уже оседает позолота будущей легенды.

Глупо спорить с тем, что благодаря именно такой парадоксальной поста-

новке вопроса авторам удалось схватить ряд острейших противоречий нашего индивидуального и общественного сознания. Но нельзя так же не заметить здесь и другого. Того, что Толстой называл «плутовством ума». Ведь, возвращая нас вновь и вновь к моменту гибели человека, заставляя нас логически разрешать то, перед чем мысль бессильна, авторы не просто смущают душу зрителя, но ставят под сомнение то, что принято им с детства как непреложный закон жизни. Способность человека к самопожертвованию и питающее эту способность чувство *сострадания*.

Забудьте на время о том, жертва или герой машинист. Вспомните, о том, что *погиб человек*. Помяните его добрым словом. Посочувствуйте горю его близких. И все станет ясно.

Не мог он в последнюю секунду, оставаясь один на один со своей совестью, прикинуть все «за» и «против», как это делают персонажи фильма. Не мог, потому что в последнее мгновение жизни побеждает «рефлекс души», а не «рефлекс мысли». А значит, поведение его не может быть объяснено причинами, лежащими вне самого поступка. И потому не могут быть оспорены сколь угодно строгими доводами разума, пусть даже и поставленного на службу справедливости и законности.

Нет здесь предмета для спора. Человек, который ценой своей жизни спас других людей, совершил подвиг. Это должно быть ясно каждому нормальному человеку, сохранившему в душе хоть какое-то смутное чувство истины.

Можно было бы привести и другие примеры. Но я думаю, в главном мы уже объяснились. Так называемое «проблемное», аналитическое кино будет до тех пор находиться в оппозиции к зрителю, пока его создатели не поймут, что предметом искусства является не проблема, а человек.

Проблему нужно исследовать. Человека нужно понять. А понять без *сострадания* невозможно.

Л. ГУРЕВИЧ

Emotio, ratio и фартовый Салашенко

В привычной для себя обстановке ведет съемку режиссер В. Соломин (слева), рядом с ним оператор В. Пономарев

Не хочу скрывать: и не предполагал, что так трудно будет написать этот, как говорят профессионалы, материал. Сколько раз начинал и все откладывал... Казалось бы, отчего? Садись да пиши: и человек незаурядный, и фильмы делает «на особицу», и отношения у тебя с ним хорошие. Сейчас понимаю: мешают эти самые отношения. Я дружу с Валерием Соломиным, а стало быть, как же писать? Взвешивать на весах, чтобы не показалось слишком комплиментарно? Резать «правду-матку» о несовершенствах?.. Не просто.

У картин Валерия Соломина обычная судьба документальных фильмов. Даже свой брат, кинематографист, этих лент почти не видит. Вот почему при малейшей возможности показать коллегам фильмы Соломина я зову их в зал. Показал и на сей раз, не так давно. Впечатление произвело... Но был в одном из фильмов такой кадр: конь, поднятый хлыстом, прыгает через жерди загона и неловко приземляется прямо на шею, чуть не ломая себе хребет. «Вот это, старик, ты зря сделал,— сказали Соломину мои товарищи.— Ради эффектного кадра коня чуть не загубил! Не гуманно...»

Несколько дней после этого Соломин разводил руками, начинал что-то говорить да замолкал. Обвинение ошарашило его совершенной бессмыслицей: такое ему просто не пришло бы в голову. Как объяснить, что, когда это случилось, он еле успел схватить камеру (видите, как дрожит кадр?), надо ли доказывать, что вон, в другом кадре, он вместе с табунщиками, выбиваясь из сил, вытягивает лошадь, распластанную в глине размокшего солончака? Какими словами рассказать, что не организатором эффектных кадров и не соглядатаем был он на этих съемках, а просто прожил все лето в кулундинской степи на отгонных пастбищах вместе с этими почерневшими от солнца людьми? Приехал в степь за триста верст, чтобы разделить с бригадой труд и пот, ощутить ее быт и постичь ее дух. Что и не выйди фильм — был бы счастлив, потому что прожил вот так: с близкими по духу людьми, в азарте горячего дела, не ленясь душой, открывая в своих героях с помощью камеры и микрофона глубинное, сущностное.

Именно по этой методе — прожить кусок жизни с теми, кого решил снимать, и сложить о них песню — сделаны практически все фильмы Валерия Соломина, и удавшиеся, и не сложившиеся. В первой же режиссерской работе он сформулировал это так: «Я хотел бы, чтобы такие люди всегда жили рядом со мною на земле». Фраза из дикторского текста относилась к кузнецам — героям фильма. Но менялся круг героев, а суть оставалась той же: фильм как праздник общения, как радость открытия в человеке лучшего и наиболее близкого себе, автору. Способность Соломина сходиться с людьми натуральна, в ней нет ничего от вымученного демократизма. Таков характер бородатого увальня и бродяги, с разлапистой пластикой и манерами то ли пасечника, то ли таежного сборщика орехов — шишкобоя, то ли потомственного крестьянина (и не механизатора, а того, что при скотине). Соломин одинаково легко сживается с табунщиками в степи и охотниками в присаянском зимовье, с жителями дальнего села Чингисы и рыбаками на озере Чаны. Похоже, что всего лучше он чувствует себя там, где человек окружен не «средой», а природой в ее глубинном поэтическом смысле. Лес, река, озеро, степь исполнены для него таинства, освящены чувством единой с ним жизни; в его фильмы входят, как в свой дом, животные и птицы. И тут опять-таки нет пейзанского умиления горожанина — есть ощущение неразрывности с этим миром. Как же при всем этом послать коня на боль и беду?

Впрочем, и городской, нынешней складки человек Соломину тоже интересен и близок. Его кузнецы-моло-

«Цыганский берег»

тобойцы с большого завода живут в ленте «На теплом месте» столь же естественно и свободно. Однако и их автор постарался увидеть для фильма в сибирском лесу, на покосе, в лодке на Оби, где проводят они свой досуг — поближе к корням,— и лишь потом пришел в горячий цех, к многотонным могучим молотам. Именно укорененность, основательность, прочность медвежьей осанки ощущаешь прежде всего и в лентах, и в жизни Соломина.

Весной проехали мы с ним в кабинах ЗИЛов по Чуйскому тракту, от Бийска к монгольской границе. Крутились машины на перевалах, прижимались к скалам над Катунью... Ночевали мы в заезжих домах, под таранку и крепкий чай слушали удивительные шоферские байки, поднимались с рассветом под гул прогреваемых двигателей, и я все смотрел краем глаза: какой он и тут свой, словно впаянный, притом без натуги и подделки...

Именно любовь к человеку, тяга к единению и создают особый воздух фильмов Валерия Соломина. Я часто смотрю документальные фильмы, но, пожалуй, назову не много лент, в которых так отчетливо ощущалась бы их народность.

Дело ведь не в фольклорных аранжировках, не в вытаскивании на первый план этнографических мотивов. Тоньше тут все и глубже...

Скажем, и в фильмах Соломина много поют: частушки, плясовые наигрыши или обработки русских фольклорных мелодий — без них трудно представить его ленты. Это, конечно, в какой-то мере определяет особую интонацию соломинских картин. Но, думается, главный секрет их обаяния — в ином. В свободе и легкости, с которой живут люди на экране в своей подлинной, народной среде. В чутье к национальному характеру и чуткости к его проявлениям.

Таков «Цыганский берег», лента, пронизанная духом вольницы, удали, размаха... В ней есть бег степных табунов и гулкое хлопанье бича, норовистость необъезженных скакунов и свобода птиц в бескрайнем небе

над бескрайней степью. Ее камертоном становится раздольная песня: «Эх, Россия, ты, Россия, мать российская земля...» Не академический хор, не концертная группа за кадром — так поют мужики в степи, хрипловатыми, непоставленными голосами, правят подголоски и повторы, и от этой истинности пения и пробирает до сердца:

Ах ты, вольница степная,
Мать, чалдонская земля...

Как легко было тут скатиться в дешевую кинематографическую романтику, в эстетизацию и пейзажа, и характеров, и быта! Однако секрет фильма заключен именно в загадочном единении поэзии и прозы. Не опереточные ковбои, а пропыленные, обожженные зноем пастухи перед нами. Не проскоки «на публику», а тяжелое дело: дальние выпасы на солончаковых землях. Полторы тысячи бычков должны «нагулять тело» за недолгое лето. В степи, где палит солнце, где плохо с водой, где грозят пожары, где пасти надо бы ночью, а ночью не уследишь. Пропадет скотина — плати из своего кармана...

Ничего не утаивает автор фильма: ни хозяйственных неурядиц, ни безразличия иных горе-руководителей, ни потной изнуряющей работы. А какие лица у мужиков из бригады: продубленные, иссеченные морщинами, подолгу небритые... Но в каждом таком портрете, высвеченном отблесками степного костра (прекрасная работа оператора В. Пономарева), прочитываются и судьба, и характер. Сплав терпеливого мужества с отчаянной лихостью. Говорят эти ребята негромко и недолго, решают веско... Соломин выбирает для дикторского текста точные слова: охотники до легких рублей уехали, остались те, для кого степь не только заработок.

«Не только заработок»... А что еще? Да вот этот перебор гитары в редкую минуту перекура, неоглядный окоем степи... Бычок тычется носом в ладонь, жеребенок трется возле прядущей ушами кобылицы, солнце садится, чайник на костерке. Человек и земля льнут друг к другу...

«Цыганский берег»

Да еще вот этот, может быть, и удалой, но тяжкий промысел: объезжать коней, падая и разбиваясь и снова подымаясь в седло. А того тяжелее — болтаться от зари до зари в седле за стадом: слепни́ да жара. И уж совсем невмоготу слушать тысячеголосое мычание, «глядеть в глаза коровьи» и не уметь помочь: нечего пить, не работает насос, и когда еще подвезут бензин...

Да еще — несмотря ни на что! — вот этот порыв и простор.

Не случайно, мне кажется, русский язык отобрал одно и то же слово — воля — для столь разных понятий: воля выстоять и приволье разгуляться...

Как при лужке, при лужке,
При счастливой доле,
При знакомом табуне
Конь гулял на воле.

Есть в фильме эпизод, в котором эта гордая песня звучит за кадром, а в кадре в это время, хрипя и кряхтя от натуги, вытаскивают облепленные грязью люди увязшую в коварной глине обессилевшую лошадь. Что перед нами: любовь к парадоксам? Кокетство монтажного ухищрения? Нет — та самая диалектика слова «воля»: надо проявить ее в поту и в муках, чтобы к ней прорваться! И тогда вновь взлетит песня, посвист и топот копыт, хлест бича, разметавшийся табун, и журавли в вышине, и чувство восторга...

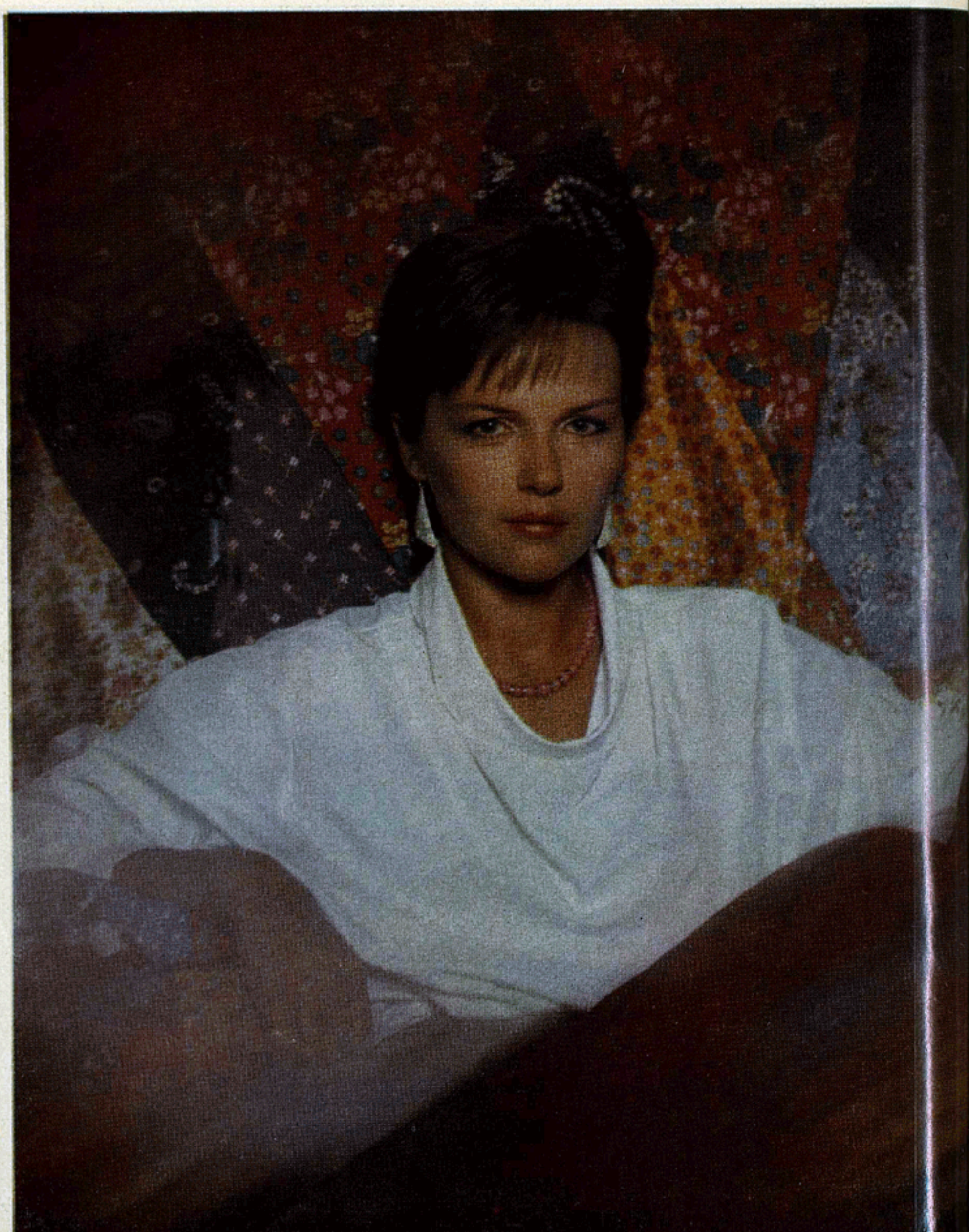
Валерий Соломин задумывал такую картину давно. К ней тянула его родословная, был тут, как говорится, голос крови... Не ищите на карте земли Чалдонии — найти ее можно только в сердце. Чалдонами называли себя первые сибиряки-переселенцы. Прадед и дед Соломина были чалдоны: необжитые просторы подарили им ощущение свободы и риска, приучили к повседневному жребию первопроходцев — начинать с нуля. Чалдоном называл себя и отец, хотя не пас скота, а был радистом-инженером и редким умельцем. Чалдонский размах и жажда воли вырвались у Соломина-старшего в редкое по тем временам призвание. Его позывные радиолюбителя-коротковолновика разносились из уездного Бийска во все концы света, и не случайно, наверное (знание языков!), был он выбран в бийском совете «уполномоченным по международным связям»... Упрямое упорство труда и восторг полета — это родовое, семейное, сибирское, скажем шире — российское начало Валерий Соломин сполна воплотил в «Цыганском береге». Он сделал картину национальную, романтическую, несомненно, мужскую.

Что, спрашивается, удивляться этому: кесарю — кесарево. Сибиряк по роду-племени, мужчина и по поступкам и по обличью, лишенному изысканности и «комильфотности», Соломин и должен был сделать такую ленту. Но спросим себя, часты ли такие откровения в нашем мужском (ежели судить по полу преобладающего числа авторов) кино?.. В случае же с Валерием Соломиным все выглядит по-особому еще и потому, что примерно за год до «Цыганского берега» он снял фильм, в котором с редкой достоверностью и тонкостью воплотил женский характер. Это была, пожалуй, его наиболее известная работа: «У кого хлеб вкуснее».

Знакомые приметы авторского почерка обнаруживаются в фильме без труда. Столь же органично живет в нем народная песня: и самодельные припевки, и широко известные мелодии, обработанные уже не создателями фильма, а самими участниками. Потому что Зинаида Зверева, герой картины, сельский пекарь — известная в селе певунья. Да и муж ее — гармонист: на свадьбы зовут, на гулянки, просят спеть и поиграть... Автор фильма (Соломин тут тоже сценарист) нетерпим к фальши, его не тревожит неприбранность лиц, одежды или жилища, ему ненавистна косметика, но внятна подлинная красота. Оттого так точна вся атмосфера сибирского дальнего села Чингисы, в осеннем багрянце лесов и в

Елена Сафонова
Фото В. Ярославцева

Александра Яковлева
Фото И. Гневашева



Саулюс Баландис
Фото И. Гневашева

Лелде Викмане
Фото И. Гневашева

зимней поземке (Соломин, как правило, работает долго, и оттого в его фильмах излюбленная мета — череда времен года). И что самое главное — и здесь выбран для фильма человек из народной гущи, с неповторимой индивидуальностью, но и с редкой концентрацией в характере и облике черт типических, национальных, корневых. Да только ли в характере? А в судьбе?..

«Время после войны тяжелое было... Он не мог работать, а я пошла на сплав... Потому что куда денешься? Надо было кому-то работать... У меня дядя говорит: такая молоденькая, такая слабенькая, маленькая ростиком, а такую мужскую работу работаешь... Зато приду — хоть ордера давали. И деду у меня уже стало лучше, стал уже костыли бросать понемножку... Думаю, слава богу, дед у меня уже стал ходить...»

И на сплаве, и на шахтах, и на Охотском море, «на рыбалке» — где только не ломала спину маленькая, сухонькая женщина с живым лицом, непотухшими яркими глазами. Ничто их не потушило: ни голодное детство, ни трудная юность. Потому что была любовь... Была и есть: к «деду», инвалиду войны Николаю. Сватали Зину и молодые, и здоровые («и учитель сватал!») — а пошла за суженого. «Красивый он, только что инвалид... Считай, что мы век с ним уже доживаем. И мне его все равно жалко, как же».

Давно замечено, как близки в народной речи, да и в понимании, два эти слова: «люблю» и «жалею». Но прижился в обиходе и иной стереотип: «унижать жалостью». Этого литературного оборота-штампа, думается мне, просто не восприняли бы ни Зина, ни Николай Зверевы. Валерий Соломин снял фильм об их любви, и более всего о бабьей любви-жалости, любви подвижнической, неподвластной испытаниям и времени.

История одной любви и составляет суть ленты. В этом, если хотите, и новизна подхода, и секрет цельности фильма. Документальному кино крайне редко удаются подобные сюжеты: мешает этический порог. Любовь не любит чужих глаз, исповедь тоже во все времена совершалась наедине. И если Зинаида Зверева в своей исповеди откровенна, то, конечно, не только оттого, что возраст и время смягчили остроту чувств. И не только в ее открытом характере секрет успеха. Я полагаю особым достоинством режиссера тот самый талант располагать к себе, с рассказа о котором начались эти заметки. Валерий Соломин не просто опытный профессионал, умеющий разговорить снимающегося у него человека. Профессионализм интервьюера всегда ли способен открыть человеческую душу? Тут мало внимания, необходимо сопереживание, сострадание, что и делает музу Соломина доброй и чуткой. Мне кажется, здесь вошли в резонанс душевная отзывчивость автора фильма и его героини, потому что именно дар сострадания — главное богатство этой женщины.

Казалось бы, ничего нет тут от хрестоматийной картинки «в русских селеньях»: ни походки, ни взгляда царицы. Но, думается, смогла бы Зина Зверева и коня остановить на скаку, и пожар преодолеть, если надо было спасти любимого человека. Способность к любви жертвенной, самоотверженной, прославленная русской литературной традицией,— вот пружина этого незаурядного характера. «Летопись» любви проходит прежде всего в Зининых рассказах: от послевоенного замужества до тяжелой болезни, до порога гибели мужа. Бесхитростные воспоминания порою перебивают и песня, и слезы, в них бесстрашно обнажено чувство, и оно передается зрителю. Поражает порыв, может быть, даже исступление в ответ на непрошенные советы бросить «обузу». «Не брошу я его никогда! Не брошу, это действительно так, не брошу!» И сжат кулачок, и стекает слеза, и бессильны перед этим мужеством любые угрозы судьбы.

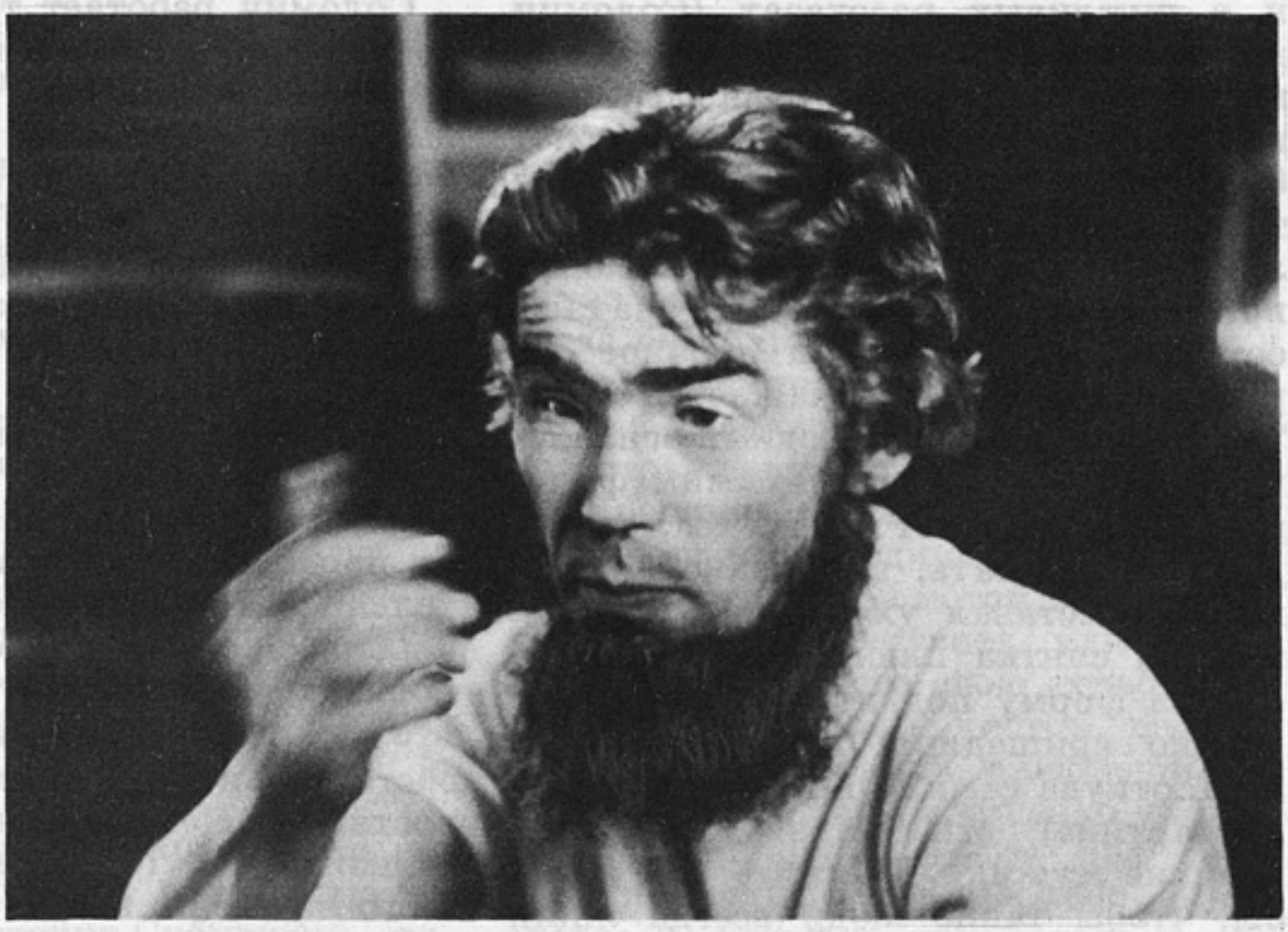
Уже одна лишь Зинина исповедь — в кадре и за кадром — в паузах между хваткой работой в пекарне или на лесном покосе,— уже она давала картине строй высокий, драматизм и напряженность чувств. Но Соломин находит для фильма иную кульминацию, не то чтобы не доверяя слову, но понимая всю мощь пластического языка. Так рождается в фильме редкий по выразительности кадр — пробег Зины навстречу вернувшемуся из больницы мужу. Долгий-долгий план, подчеркнутые и растянутые «рапидом» мгновения: по деревенской улице, задыхаясь то ли от бега, то ли от нахлынувших чувств, спешит маленькая женщина... Вот так и оживает среди почерневших изб затерянной в лесах деревни старомодная метафора — «на крыльях любви»! И ни седина и морщины, ни потертая плюшевая жакетка, ни стоптанные валенки не способны уронить высоту мгновения.

В ленте «У кого хлеб вкуснее», как и в «Цыганском береге», поэтическая интонация рождается, как бы вырастая из прозы. Достоверность деталей быта помогает поверить и в высоту чувств. Народность картины, определенная прежде всего выбором героини, поддержана всем строем ленты. Как бы непроизвольно возникают у зрителя фольклорные ассоциации. То ли сказка, то ли былина просвечивают через реалии времени... В картине совершенно определенно ощущается с т и л ь . Далекий от этнографических орнаментов, от навязчивого, не раз виденного старания снять a la Russe, он отличается незаемностью, естественным народным чувством.

...Оглядываясь на написанное, я подумал: не создается ли у читателя несколько превратное представление о фильмах новосибирского автора да и о нем самом? Нет ли чрезмерного налета сермяжности, да простится мне неточное слово? Увалень-сибиряк, наделенный от природы и по наследству верным чутьем народных характеров и среды, работающий, так сказать, на интуитивном уровне да еще в узком кругу излюбленных тем (село и его люди)... Не так ли? Конечно, не так, и тут следует разобраться.

Начать, думаю, надо с биографических вешек. Соломин — горожанин и по рождению, и по образу жизни. Мать работала на киностудии, в доме бывали кинематографисты. К своим нынешним 48 годам Валерий успел разделить с кино 26, начав с осветителя и пройдя все «университеты» помощников и ассистентов. Новосибирское и иркутское телевидение были его школой; работая там, он закончил заочно операторский факультет ВГИКа, получив затем назначение на телевидение Владивостока (было это в 1968 году). После Владивостока произошло многое, но главными оказались шесть лет (середина семидесятых) в слаженном коллективе ленинградских документалистов: в качестве оператора лент, больших и малых, кинокорреспондента (в Калуге), автора киножурналов. В Новосибирск Соломин возвратился в 1977 году; там и дебютировал, по сути, как сценарист и режиссер. Впрочем, слово «дебют» не совсем точно: режиссерские работы у Соломина были и раньше, и даже получал он дипломы региональных телевизионных фестивалей. И все же именно фильм «На теплом месте» определил его как самостоятельного художника кино. Сейчас объясню, почему я так думаю...

Но сначала согласитесь: подобная биография формирует прежде всего крепкого профессионала. Соломин снимает немало как оператор и сегодня, хотя травма руки уже не позволяет ему сполна проявить себя на этой стезе. Однако точное чувство изображения, богатство пластики его картин имеют именно этот исток. Поколесив по тайге, тундре, морю и горам, отточив хватку репортера, Соломин затем долго обкатывался среди подлинных мастеров документа-



«Фартовый Салашенко»

лизма: рядом в Ленинграде работали в режиссуре П. Коган, М. Литвяков, Н. Обухович, Л. Станукинас, И. Калинина, снимали операторы В. Дьяконов и М. Масс — было у кого поучиться. Не забудем и о том, что может дать Ленинград человеку, неравнодушному к культурному наследию. Соломину все это оказалось, как говорится, ко двору: он много читает, чуток к искусству, широки его познания (и умения) в области музыки. Именно свобода ассоциаций, постоянное раздвигание кругозора позволили ему выступить в лучших своих фильмах и сценаристом, и автором текста. Знания, культура плюс недюжинный кинематографический опыт — на такой базе, на мой взгляд, человек с душой и талантом только и может создавать незаурядные вещи (если еще и повезет).

Вот почему дебют «На теплом месте» прежде всего привлек своим драматургическим решением. Соломин нащупал интонацию веселую, чуть ироничную и несомненно праздничную. Кадры повествования о рабочих кузнечного цеха он «переслоил» специально нарисованными картинками, точно стилизованными под русский лубок. И тексты на картинках были соответствующие: «бог любит купца, а черт — кузнеца», «кузнец что ни стукнет — то гривна» и т. д. У фильма сразу появилось второе, лукавое измерение; заметьте при этом — привлечь на помощь лубок мог лишь человек, не только тонко чувствующий, но и эрудированный.

Под стать этой придумке была и основная линия сюжета: четыре заводских кузнеца отправились в гости к сельскому приятелю, тому, кто подковывает лошадей. Вдоволь подурачились в лесу, в поле, собирали грибы, сгребали сено, подсобили в кузне, сели за самовар, поговорили откровенно о своем деле — и открыли нам его красоту и поэзию. Сначала — в словах, потом — в огромном цеху, управляясь филигранно с механическим молотом и многопудовыми поковками. Здесь, как в лубочных картинках, было немало балагурства: и в «забавах молодецких» на природе,

и в шутливых рассказах (Соломин вообще хорошо чувствует юмор). Но незаметно происходил знакомый нам переход: от быта к поэзии, может быть, даже патетике. Ключевой метафорой стали кадры, в которых молот сбивает с огнедышащей поковки покров окалины. Шелуха опадает, остается прокаленное и прочное ядро, из-под оболочки обнажается суть... Так происходило и с людьми огненного труда, так было и с самим фильмом... Потом молот в цеху хотя и продолжал работать, но в какой-то момент переставал ухать; раскаленная махина слитка плющилась и приобретала форму под птичий пересвист, словно пришедший из того поля и леса, откуда сами вышли (и не только в картине) эти ладные, веселые, крепкие мужики. Помните: «Я хотел бы, чтобы такие люди всегда жили рядом со мной на земле»...

Как в коконе заключена бабочка, так в ленте-дебюте наметились главные элементы стилистики Соломина: народность, эмоциональность, образность и музыкальность, пристрастие к живой, динамичной форме. И — напомню еще раз — культура, кинематографическая и не только кинематографическая. Однако развить в равной мере эти задатки, проявить их сполна было не просто. Соломин искал и не находил свой материал. Быть может, именно поэтому его последующие работы «Как стать чемпионом» и «Акваланги и ласты» не стали событием. В них было немало выдумки, юмора, интересных музыкальных решений, но не было открытия души: ни автора, ни героев. И лишь позднее появились «У кого хлеб вкуснее» и «Цыганский берег». Были и другие работы: сказать о них необходимо — истины ради. Фильмы «Отец» и «Ее озеро» Валерий Соломин не любит показывать: сердце болит. Видно, как не получилось то, что замышлялось. Отчего? Конечно же, не от легкомысленного отношения к работе. Не смог, не хватило то ли времени, то ли умения...

Соломин работает трудно. С точки зрения производственной, он малоудобный режиссер: сроков часто не выдерживает, отсюда пролонгации и консервации. Именно потому «что ни стукнет — то гривна» — сказано никак не про него. Куда более подходит к нему дикторская реплика из «Цыганского берега»: «заработок по весне не вышел». Но это ничего по сути не меняет в его повадках и принципах. Несмотря на материальные проблемы и прямые санкции, он продолжает работать сверхвнимательно и тщательно, оттого и долго. Фактор времени для его картин становится решающим, и не потому, что режиссер такой тугодум, а от его обстоятельности и внимания к подробностям. От желания максимально сблизиться с героями: сколько для этого времени надо! От стремления увидеть своего героя на дистанции времени, чтобы поймать какие-то решающие события в его судьбе: без них ведь фильм пресен!.. Вот этих событий, да и этих подробностей не хватило в фильме «Отец», где тема вроде была соломинской: старик крестьянин усыновлял парня со «звонким» полууголовным прошлым, чтобы сделать из него хлебороба... Но фильм получился декларативным, не рождал тревоги или любви к персонажам. Подменить чувства попытались рассуждениями, фильм остановился, стал скучным, плоским, и даже по-соломински точно выбранная музыка ему не помогла.

К слабым сторонам в работах Соломина, пожалуй, следует отнести некоторую неуверенность в вопросах конструкции фильма, его архитектоники, чистоты сборки. Emotio, конечно, побеждает ratio в его фильмах, и это достоинство, неограниченно продолжаясь, становится недостатком. Если человеческие контакты не высекли искру, если не сумел (не успел) вжиться и сжиться, происходит осечка. Тогда бросаются в ход профессиональные аттракционы, но не скрепленные с центральной судьбой или ха-

рактером они уже не греют. В фильме «Ее озеро» любимая соломинская фактура: есть и монологи героини, и размышления о судьбе мелеющего озера Чаны, и суд над браконьерами, и стихи, и песни, но нет драмы. Устрашился ли автор сполна раскрыть драму (и героини, и озера) или не нащупал их точно, но сопереживания не возникло. Случай?.. На ошибках учатся, и сегодня Соломин особенно тщателен в выборе материала для каждой новой ленты, в выборе человека и судьбы. И прежде всего в выборе центрального конфликта, главного события в фильме. Что будет волновать героя и как вызвать волнение зрителя? Как избежать ровности и анемии?..

«Фартовый Салашенко» — так назвал он свою работу, сделанную на сей раз на Восточно-Сибирской студии кинохроники, в Иркутске. Само название ленты настраивало на особый лад: были в жаргонном эпитете и улыбка, и загадка. Ларчик открывался в конце картины: таежному промысловику, охотнику Салашенко на самом деле «фартит», но все, что добудет он в жизни,— добудет пóтом и преодолением, как все герои Соломина. Может быть, и впрямь это и есть удача и счастье, «фарт» — так полюбить свое дело, чтобы под сорок превратиться из железнодорожника в охотника? Да не простого, а играющего с природой в честную игру: не для выбивания всего живого,— для разумного, рачительного хозяйствования.

Соломин прожил в тайге почти полгода, бывал и летом, и зимой, опять съел пуд соли со своим героем, но на сей раз победил. Впрочем, почему «но»?.. Именно оттого и победил. Это был его «корневой» человек. Соломина и Салашенко сближала любовь ко всему здесь сущему: к бурной реке, угрюмой тайге, грозному медведю или хитрой белке. Да, да, любовь, хотя и охотился Володя на эту белку, и спасался от того медведя!.. Это был соломинский персонаж: порыв страсти и в то же время упорство, трудовая натура. И еще были в нем игра, озорство, дух балагурства и артистизм, чутье к поэтическому... Конечно, фильм держал зрителя в напряжении благодаря драматизму судьбы героя. Отказ от участка (нашли руду!), когда он только и был приготовлен к охоте; двухлетнее пребывание «на нуле»: сначала дай вырасти белке, подготовь ловушки, а потом зарабатывай; разлука с домом; гибель друзей в горной реке; одиночество — мало ли?.. Но главной нотой ленты была счастливая вера в успех, улыбка человека, выбравшего свою судьбу. Недаром в точном и чистом финале неудавшийся скрипач, влюбленный в музыку Владимир Салашенко уходил торить охотничью тропу под сверкающие звуки скрипичного соло Крейслера: в картине жили свет и надежда.

Уж не знаю, прав ли я, но почему-то показалось, что была в этом человеке и его судьбе какая-то зеркальность по отношению к автору фильма. Во всяком случае, я думаю, что и Валерий Соломин знает: тропа его тяжела, но идет по ней со светом и надеждой. Попробуем же поэтому не то чтобы подвести итоги — рано для итогов,— но как-то собрать воедино то, что делает этот чуть самобытным. Тем более что сам Соломин не особенно говорлив и не привык теоретизировать. Может быть, имено оттого два его любимых рабочих правила столь противоречат одно другому. «Боюсь насиловать материал,— часто повторяет он.— Нельзя подминать под себя жизнь...» И тут же иное: «Делать кино надо так, чтобы и ты сам удовольствие получал, и зритель не сох в зале, а тоже получал удовольствие». Ну, а в самом деле, как не давать зрителю засохнуть, если не формовать материал, не выявлять нечто главное в нем, сущностное, горячее?

Чистое фотографирование жизни, как она течет, способно взволновать лишь в редких случаях удачи. Со-

«Артельное дело»

ломин это понимает, а потому хоть и нежными руками, но насилует, вылепляет материал.

Мне кажется, что в начале пути он прежде всего слышит мелодию картины, ее музыку — в прямом смысле этого слова. Какая-то тема, попевка становятся ключом к решению. Началась же тема романтики и поиска у Салашенко с чужой вроде бы песенки «Индонезия, любовь моя», она и повела фильм. Как и в «Цыганском береге», зазвучала камертоном: «Эх, ты, вольница степная». Как вел нас в нашем путешествии по Алтаю фольклорный шлягер 30—40-х «Есть над Чуей-рекою дорога». В наивной простоте этой песни, в ее вере в большие чувства и страсти мы видим сейчас подход к кинорассказу о шоферах-дальнерейсовиках... Мелодия-камертон открывает Соломину суть каждой ленты: любовь, или удаль, или поиск, а часто то, что словом и не выразишь.

Только словом — нет, а поступками, действием — выразишь. Тут и начинается работа над материалом. Поступок первый — режиссерские диалоги с героем, его многодневные посиделки, открывающие путь к душе человека. Есть в его распоряжении и иные поступки, другие кинематографические ходы.

...Поищем аналогии. Киноведы давно определили крупный план в монтажной цепи как восклицательный знак, как смысловой и эмоциональный центр монтажной фразы. С его помощью происходит вскрытие главного в содержании эпизода. Думается, в своих лентах Соломин ищет, находит и выводит на крупный план сущностное (от явления — к сущности), хотя трудно его застать и запечатлеть документалисту. Но без кульминации житейской драмы картина жизни не только не эмоциональна. Уверен, что и не правдива в высоком смысле этого слова. Достоверна? Разумеется. А не правдива, потому что неполна. И лишена притом не частностей — коренного, выявляющегося именно в пиках человеческого бытия.

Какой же тогда выход? Надо ду-

мать, он в том, чтобы не полагаться на Его Величество Случай, но создавать в реальности подобные пики, вернее, помогать им состояться и фиксировать их на пленку. Подталкивать жизнь, образовывать ситуации. Порождать поступки, вызывать факты: они от этого не перестанут быть фактами, если вы верны правде характеров ваших героев. Более того: воссоздавать, реконструировать факты, если они упущены для наблюдения.

Написав эти слова, я отдаю себе отчет в том, какую они могут вызвать полемику. Но что делать, если таков метод Валерия Соломина и, признаюсь, мой — такой же!.. У метода этого немало противников, работы Соломина вызывают споры и критику. Помнится, не один человек сетовал на то, что главный эпизод в фильме «У кого хлеб вкуснее» организован, а стало быть, недостоверен, недокументален. В самом деле режиссер привез выписанного из больницы Николая Зверева втайне от жены. Оставил его во дворе дома, изготовился к съемке, а потом послал сообщить Зинаиде о возвращении мужа. Так родился кадр того самого, хватающего за душу пробега... Он сообщил не только эпизоду, но и всей картине трепет, который столь редок на документальном экране. Была ли тут неправда? Полагаю, было лишь нарушение буквалистского канона. Открылась же высшая правда: полнота чувств, мера любви.

В своей работе «Артельное дело» сценарист и режиссер В. Соломин, по существу, сам устраивает событие. Зная в деталях, как полнокровно и ярко происходит артельное дело — стрижка овец в степном совхозе,— он хочет вскрыть на экране высокую тему человеческого единения в труде. Но для этого автору нужна лакмусовая бумажка — проявитель реакции, нужны комические обертоны. И Соломин помогает руководству совхоза пригласить на страду помощников, курсантов речного училища из Новосибирска, да еще с собственным оркестром — для поднятия духа. Можете себе представить, какие искры в сюжете высекает прибытие молодых парней в тельняшках и с начищенными трубами в женско-девичий совхоз. И лирика, и юмор, но и патетика проникают в банальный как будто сюжет: фильм играет и лучится, дышит полнотой и правдой жизни. Один из лучших эпизодов ленты — попытка сельских девчат и баб сыграть что-нибудь в обеденный перерыв на оставленных «морячками» трубах... Разумеется, тут нет секрета — идею эту подбросил стригалям Соломин. И что же, разве способно это обстоятельство скомпрометировать ту полноту выявления характеров, ту радостную и живую импровизационность, которые в итоге так обогатили фильм, расширили наше представление о людях, снятых в нем?..

Кино, которое делает Соломин, неизменно волнует. И разгадка этого феномена еще и в том, что он отыскивает, создает (или воссоздает) подлинную картину страстей, которыми полна жизнь. Захваченность призванием, мужество и преодоление, любовь, дар приносить добро, неотторжимость человека от природы, их гармония, естественность тяги к красоте и ее постижению, стремление к свободе — вот хотя бы вкратце те проблемы человеческого бытия, которые владеют Валерием Соломиным и находят порой пронзительное выражение в его работах.

...Уже закончив путешествие по Алтаю, мы оказались в Бийске в магазине готового платья. Был там недурной полотняный белый костюм спортивного покроя, как раз на негабаритную фигуру Соломина. Я упорно подначивал его купить, а он колебался, не хотел расстаться с потертыми джинсами и курткой, в которые буквально врос... Зачем, мол, ему эта франтоватая роба? Надо быть самим собой. Все боялся пижонства, хотя и соблазняли многочислен-

ные карманы, кнопочки и молнии. И хотя благодаря моей назойливости костюм он все-таки со скрипом купил, было в его сомнениях нечто заставившее меня задуматься.

Человек сложен, особенно художник. Он соткан из противоречий, и это сполна относится к Соломину. Мы видели, как сочетается в нем сермяжная простота с глубокой культурой. Могу добавить и иные антиномии: например, затрудняясь порой словами в обиходе, он находит их очень точно в дикторском тексте. Или еще: будучи в общежитии мягким и покладистым, как тверд и непреклонен он в отстаивании своих работ!

И тем не менее, уж не знаю, от бедности ли слов или от желания определенности, мы часто пытаемся нащупать генеральное свойство человека, привлекающего наше внимание. Пусть оно не полно, но зато способно «предъявить персонаж».

Я бы назвал это свойство Валерия Соломина верностью своим пристрастиям и своим отталкиваниям. Он обретает — почти интуитивно! — свою нестертость и индивидуальность. Он имеет свою человеческую программу, выбирает, что делать, и никогда не станет делать обратное. В каждом фильме присутствует он сам: именно этого и не хватает сегодня нашей документалистике. Не хватает пути от себя, а не только от темы.

Понятно: так жить сложно. Но чтобы твое дело несло отпечаток личности, надо суметь быть ею.

Естественно и прочно.

●

...Случилось так, что эти штрихи к портрету Валерия Соломина задержались в пути. Редакционный портфель растяжим, всегда найдется какой-то более актуальный материал... Но говорят же: «Не было бы счастья, да несчастье помогло». Пока статья ждала своего часа, Соломин, естественно, работал. Как всегда, истово, со страстью. Вот и появилась возможность прибавить еще один штрих. Немаловажный.

Прожив в дальней таежной деревне почти полгода, Соломин с коллегами снял фильм «Таежная быль». Снял с той привычной для него мерой правды, которой мы, зрители, пока совсем не избалованы. Судите сами, много ли встречалось вам документальных (подчеркну!) фильмов, чтобы начинались они с того, как человек, отбывший срок, выходит из тюрьмы? Чтобы такой человек избирался героем фильма, а не сюжета «Фитиля»?

Отсидел по пьяному делу Василий Боковиков, таежный охотник, и вот возвращается домой к старой матери, не к жене, детям — ушла семья... А мы смотрим... А мы думаем, и мать думает, и деревня вокруг думает: «завяжет» или возьмется за старое? Дело нешуточное, от него зависит, пустят ли бывшего уголовника в тайгу, дадут ли ружье. А охота для Василия — все: и любовь, и вера, и надежда. Но веры в него уже нет: ни у матери, ни у брата. Похоже, что и у нас нет. А главное — у тех, кому решать: пустить ли Боковикова в тайгу, дать ли участок с соболями?

И мается человек с черным обтянутым лицом, и в узких глазах тоска и отчаяние. И чтобы заглушить маету, крушит он старый забор и строит вместо него богатые тесовые ворота. В новую жизнь? Размечтался, дом свой будущий нарисовал, лыжи купил, собаку. Стихи об охоте написал, неплохие стихи...

Но кто верит стихам в наше жесткое время? И не отпускает тоска Василия. Ни в поту жаркой бани, ни в ярости работы. Разве что с собакой Гаммой поговорить по душам — но и собака убегает от падающего в грязь хозяина. От запившего вновь...

Не стану пересказывать всю историю, благо и закончилась она вроде бы по-доброму. Ее надо увидеть и пережить самолично. Валерий Соломин погружает нас в душный мир одаренной личности, надломленной

пьянством. Вот уж воистину «пьянству — бой!»: затасканной при всей ее актуальности формуле возвращен смысл. Мы болеем душой: за Василия, против него, против его недоброжелателей. Нам очень важно, чтобы пустили Боковикова в тайгу, мы хотим, чтобы человек в нем восторжествовал над нечеловеком, мы ждем — чем же кончится? — и мы вслушиваемся в себя.

Но Александру Косенкову, автору сценария, и Валерию Соломину, прожившим в той тайге бок о бок с ее хозяевами, оказалось недостаточно этой таежной были. Они не захотели, а вернее, не смогли вычленить ее из социальных связей, из клубка противоречий и волнений, которыми живет тайга сегодня. Так в фильм вошла вторая тема: как охотиться, как получать от тайги доход и сберечь ее, как поставить заслон на пути «жучков» и махинаторов, казнокрадов или просто нерадивых хозяев?.. Все ведь связано в этом мире, и надо бы разобраться, откуда идут шальные деньги, а потом и шальная водка, и что разлагает больше: высокие градусы на бутылочной этикетке или воровство и самоуправство под прикрытием высоких словес?

Скажу сразу: на мой взгляд, гражданская публицистическая нота звучит в фильме скорее сама по себе, нежели сливаясь в контрапункте с главной темой восстановления личности. Мысль тут скорее декларируется, чем выявляется из потока жизни, который живописует Соломин. Все названо верно и объективно — не о том речь. Но не все оказалось опосредованным художнически, не все стало слитным и цельным.

Я знаю: кое-какому зрителю да и самому автору кажется, что этот сбой в мелодии фильма существует. Он бередит душу Соломина — после каждого показа фильма. А с другой стороны, как отогревает душу иная зрительская реакция! Совсем по Пушкину: одобренье — не только «в сладком ропоте хвалы». Еще и не закончил картину Соломин, как понеслись пись-

«Таежная быль»

ма из того охотохозяйства да из некоторых других. Загорелась на воре шапка: искажают-де, извращают, обобщают... И пришлось — да, пришлось! — авторам доказывать, в том числе и письмами увидевших фильм охотоведов и писателей, ученых и студентов, что не извращают они, а попали! Попали в болевую точку!

Вот вам и парадокс художника. Соломин знал, что проигрывает в целостности образа фильма, знал, что терпит утраты. Сопротивлялось эстетическое чувство, но требовало гражданское. Оно победило. А вернее, победило чувство ответственности перед теми новыми друзьями-таежниками, среди которых не просто снимал фильм — жил. Они ждали от фильма и этого. Значит, и он не мог иначе. Потому что для Соломина кино — это не только профессия. Это образ жизни — по совести и чести.

...Василий Боковиков, видимо, почувствовал это раньше других. И сейчас идут от него в адрес Соломина письма — из тайги, с охотничьей заимки. Не во всем разобрался Боковиков — нужен совет и спор. Хочет охотник, бывший «зэк», одаренный человек, снова входящий в жизнь, понять: как дальше? Еще тогда, в деревне, попросил он Соломина устроить встречу с Валентином Распутиным: этому писателю он верит.

Распутин видел «Таежную быль», принял к сердцу. С Василием поговорить готов. Готов свести их Соломин. Может быть, и снять этот разговор, и уж, наверное, записать, а потом и напечатать, если позволят писатель и охотник.

Мне кажется, этот разговор (если он состоится) будет интересным для всех нас: кто видел и не видел картину. Ведь он продолжит размышления на самую важную для искусства тему: о художнике в литературе ли, в кино ли — и о его единении с народом. Не на словах, а на деле.

Переписка с читателями

Вместо предисловия

У вас открылась новая рубрика: «Переписка с читателями». Это очень хорошо, только, мне кажется, вам надо избежать печального (на мой субъективный взгляд) опыта некоторых изданий, в которых читатель представлен набором «никаких», «открыточных» высказываний.

Зритель не критик-профессионал с его взвешенностью суждений (которую можно понять и чисто житейски), у зрителя есть право на полемический перехлест, неожиданное мнение — но такое, какое способно помочь что-то увидеть по-новому.

А если читательские письма будут дублировать общепереваренные мысли, то и смысла нет их публиковать (разве что они будут успокаивать критиков и режиссеров, говоря им: «Все в порядке»).

В. Камышев
пос. Взморье Сахалинской области

Трудный или просто плохой?

Лично мне кажется, что прокат — мальчик для битья. Его принято критиковать остро, невзирая на никому не известные лица. Моя бы воля, я начала бы с кинематографистов, баллотирующихся во властители дум и покорители сердец. Мне кажется, что они прочно держат приоритет в деле подталкивания своего зрителя в объятия Зиты, Гиты и неотразимого Бельмондо.

«Серый поток» грозит стать наводнением. Да и как судить иные произведения, если они созданы по законам неподсудности.

Но самое интересное в сегодняшней киноситуации, что на неподсудность претендует так называемое трудное кино. Дескать, не дорос зритель — и все тут! Если бы речь шла об одном, двух, четырех фильмах в год, усложненный образный язык которых есть искренний, единственно возможный способ выразить состояние души талантливого, то есть уникального автора, можно было бы просто молча снять шляпу. Но под вывеской «трудное кино» становится тесно, что наводит на сомнения. А знакомство с некоторыми произведениями приводит к несомненному выводу: дорастать до зрителя следует авторам.

Я живу возле кинотеатра «Киев». Я зритель. Я хороший, постоянный, верный, внимательный зритель. Если угодно — проницательный. Люблю кино, чего же боле... И молчать хотела бы, если бы не бесчисленные тяжкие испытания, которым то и дело подвергается мое большое и чистое чувство. Простите мне, пожалуйста, некоторое смятение и резкость. Кто любит, тот поймет.

Началось с афиш кинотеатра «Киев», которые я изучаю уже четверть века. Летом 1982 года в Москве и в этом кинотеатре был введен клубный показ для популяризации «трудного кино». Я посещаю программы клуба достаточно регулярно. Передо мной список фильмов за три года: 74 зарубежных, 62 советских, 21 — ретроспектива. В том числе десяток-полтора действительно трудных, ради которых стоило вводить клубный показ, но непременно компетентный, информационно оснащенный. Иначе благороднейшая идея может провалиться самым жалким образом.

С искренним сожалением вынуждена констатировать, что такая угроза существует.

Клубный показ сегодня во многом утратил доверие зрителей. Те, кому довелось посмотреть клубные фильмы «Лето кончается осенью» (Литва), «Талисман любви» («Мосфильм»), «Двое под одним зонтом» (Одесса), «Реквием» («Таллинфильм»), «Идущий следом» («Мосфильм»), «Уникум» («Ленфильм»), «Ты мой восторг, мое мученье» («Мосфильм») и многие другие, не скоро захотят снова приобщиться к клубным сеансам.

По замыслу, перед клубным просмотром полагается выступить киноведу. Но какой уважающий себя специалист решится пожертвовать репутацией, представляя зрителю картину «Ты мой восторг, мое мученье» и еще десятка два фильмов просто серых без претензий или же слабых, но с претензией? Сюда же следует прибавить около десятка принципиально скучных, где одна мысль — на километр зрелища, а об эмоциях и мечтать неприлично.

Но ведь есть же десяток-полтора картин действительно требующих перед сеансом слова киноведа. Ему кинотеатр заплатит за выступление небольшой гонорар, но минимум в два с половиной раза большую сумму перечислит организатору лекции. Все это — из небогатого клубного дохода. И получается, что кинотеатр отжимают от воспитания зрителей мощным финансовым прессом, а потом, отжав и оттолкнув, ругают прокат.

Ладно, автор критикует, что не возбраняется. А что предлагает автор?

Можно радиофицировать клубные кинотеатры, хотя, говорят, транслируемую запись лекций многие зрители пропускают мимо ушей. Тогда есть другой способ — действенность его проверена многолетней практикой театров: перед сеансом продавать печатную аннотацию. Но за три года клубного показа я видела только одну компетентную аннотацию, и то кустарно размноженную,— к «Амаркорду» Ф. Феллини.

Так что же, клубные кинотеатры сегодня неэффективны? Отнюдь!

Есть у клубного показа успешные акции. Прокат буквально вывел в люди «Полеты во сне и наяву» — интересный,

серьезный фильм, который предложил каждому зрителю задуматься о смысле жизни, подвести некоторые предварительные итоги собственной биографии. Нелегкое занятие, не у всех хватает мужества и чувства юмора. Очевидно, большинство первых зрителей не выдохнуло безоговорочный восторг. Интерес к картине притормозился, тем более что ни марка студии, ни малознакомая режиссерская фамилия особой привлекательностью не обладали. А прокат не сдался. Он сделал ретроспективу известного драматурга Виктора Мережко, автора сценария. Фильм пошел на Арбате в тогдашнем кинотеатре «Наука и знание», который сделал своими аншлагами рекламу многим лентам. Зритель пошел, стало быть, и фильм пошел — уж такая неразрывная связь, извините,— к сведению самых «трудных»... Только стремление к взаимопониманию, только поиск контактов — альтернативы нет. После Арбата «Полеты...» взял на месяц клубный кинотеатр «Пламя», словом, судьба картины была решена.

Есть еще один пример — «Пловец». Поначалу он просто провалился. Прокат дал его на клубный экран через полгода, через год. Помогла пресса, пошла молва, пошел зритель. И «Пловец» выплыл.

Выражая признательность прокату за интересную идею — помочь каждому зрителю найти свой фильм, сориентироваться в репертуаре, расширить культурный диапазон, нужно сказать: практика клубного показа свидетельствует, что «трудное кино» слишком часто оказывается в одном лагере с просто плохим.

...Это тревожный симптом и, что самое тревожное,— не только в биографии проката.

Д. Смирнова

Москва

Просим передать...

Сценаристу Юрию Клепикову

Уважаемый Юрий Николаевич!

Вам пишут члены литобъединения средней школы № 50 г. Львова. Мы прочитали Ваш сценарий «Незнакомка» в журнале «Искусство кино» № 9 за 1985 год и так были увлечены, вовлечены Вами в размышления, в разговор, что решили написать Вам.

Создается впечатление, что Вы где-то рядом, в школе, в нашей ученической массе, так схвачены Вами и наши будни, и наши беды, и наши победы.

Простите, всякие сравнения относительны, но мы не могли не сопоставить Ваш сценарий с кинолентой «Чучело», ибо, вскрывая наши боли, Вы так же, как Р. Быков и В. Железников, предостерегаете нас от явления страшного. Пусть речь идет не о социальном явлении, а нравственном, но оно опасно: возможности неравноправия. Кто-то из нас, будучи в одном школьном коллективе, в одной комсомольской организации, может оказаться человеком «не нашей команды»... И не из-за антиколлективного поступка или моральной нечистоплотности, а из-за тряпок, престижных родителей, из-за неумения держать себя соответственно моде. Вот беда-то, которая стоит на пороге школы, а где-то уже внедрилась в нее.

Мы должны сказать, что в чистом виде такого явления в нашей школе не встречали, но его тлетворные признаки, увы, есть. Потому что есть борисы огородовы, для которых более привлекательна «фирма» в одежде девушки, чем ее душа. А уж этих членов «команды», пусть не точно таких, но похожих,— достаточно. Как здорово Вы наименовали ту, кто липнет к ним,— Канарейкина! Ох уж эти канарейкины!

Боевое чувство неприятия к ним вызывает Ваш сценарий. Возникает желание остановиться, оглянуться, всмотреться не только в окружающих, но и в себя.

Очень понравился нам Володя Вожжов — непосредственный, добрый, надежный парень. С таким хочется подружиться. Таких много среди нас, только не всегда их, так сказать, высвечивают, а Вы это сделали. Спасибо!

Спасибо за мятущуюся Женю. Какое-то трогательное чувство вызывает и она, и ее

мать. Горько, понимаем, что оставил семью Родимцев, но не осуждаем его, потому что славная его жена Марина, хорош их образ жизни, где было бы место и Жене. Но Женя и ее мать с их нескладной судьбой — одно целое. Они живут сердцем, очень искренне, хотя и путано. Осуждая Женю за ее решение в борьбе за Бориса «работать под команду», мы сочувствуем ей и верим в нее, как Вы. Ведь «лыжня уходила в гору»,— так пишете Вы в конце сценария. Спасибо Вам!

Как хороши диалоги, реплики Вашего сценария, они звучат живо, насыщены истинными чувствами. Мы позволили себе читать сценарий в лицах. Желающих читать Женю было так много, что мы... разделили ее роль на четверых: Женя наедине с собой, Женя с Борисом, Женя с мамой, с отцом и Мариной, Женя с одноклассниками.

А потом долго говорили, сталкивались в мнениях, спорили, а потом прямо на заседании составили Вам письмо, так что все его недочеты — это столкновение стилей.

Если это удобно, то передайте наш привет Ю. Нагибину, который представлял Ваш сценарий в журнале и рассказ которого о Дельвиге мы недавно читали на занятии объединения.

Спасибо. Ждем, ждем фильм «Незнакомка»!

Члены литобъединения
(а нас много — 83 человека)
и наш руководитель —
учительница литературы

Ю. Л. Львова

г. Львов

Приглашение к разговору

В № 2 журнала редакция обратилась к читателям за советом. Получено много предложений и замечаний. Два из них публикуем для дальнейшего обсуждения, другие появятся в следующей подборке «Переписка с читателями». Редакция внимательно изучает почту Большого читательского совета, оперативно корректируя планы публикаций. С вашей помощью надеемся обогатить и тематику наших стратегических направлений на ближайшие годы.

Есть такое мнение...

Уважаемая редакция!

Рад, что журнал не стоит на месте, экспериментирует, ищет какие-то новые формы оформления и подачи материала. Я считаю изменения, которые претерпел журнал в нынешнем году, благотворными: вы сделали интересный шаг навстречу читателям. «Искусство кино» не потеряло своей серьезности и глубины освещения проблем — и в то же время стало как-то доступнее: раскованность в оформлении стерла намек какого-то легкого академизма, который, возможно, немного отпугивал часть читателей, интересующихся кино. Всего лишь штрих — но он много значит.

Не буду подробно останавливаться на разборе материалов № 1 и № 2 журнала, большинство из них я прочитал с большим интересом и не без пользы для себя (хотя область моей деятельности не связана впрямую с кинематографом).

Хочется сразу поделиться предложениями на будущее.

Мне представляется, что настало время всерьез поговорить о проблемах научно-фантастического кинематографа. С одной стороны, было бы интересно узнать, что нового внесли 80-е годы в зарубежный НФ-кинематограф (а со времени выхода талантливой книги Юрия Ханютина «Реальность фантастического мира», от-

рывки из которой опубликовал и ваш журнал, прошло уже чуть менее десятилетия). С другой стороны, давно назрела необходимость, как мне кажется, выяснить, почему отечественный НФ-кинематограф (не будем касаться отдельных удач — их, к сожалению, немного) по многим параметрам отстает от западного. Я не видел фильма Д. Лукаса «Звездные войны», но те кинокритики, которые посмотрели его, невысоко оценивая идейный уровень картины, отмечали вместе с тем высокий профессионализм самих съемок, наличие прекрасных киноэффектов. Почему же отечественная кинопромышленность пока не в состоянии создать НФ-ленту, которая сочетала бы высокий идейно-художественный уровень с не менее высоким качеством съемок? Не будем уж говорить, что количество наших НФ-картин невелико. Еще в 60-е годы, выступая в дискуссии, которую проводил «Советский экран», братья Стругацкие писали: «Беда не в том, что мало. Беда в том, что плохо...» Увы, эти слова актуальны до сих пор. Почему космические сцены большинства НФ-фильмов так тоскливо отдают картоном и жестью павильонов? Недостаток средств на постановку? Серьезная причина. Однако если приглядеться, предположим, к некоторым картинам, то можно догадаться, что средства на них потрачены немалые (роскошь «зарубежных» интерьеров, богато обставленные сцены — даже там, где в этом нет нужды). И актеры играют известные. А фильмы получаются убогие во всех отношениях.

Значит, дело, наверное, не только в финансах, но и в чем-то ином. Нужно искать пути, чтобы отечественный НФ-кинематограф не был заповедником середнячков (вроде «Петли Ориона», «Акванавтов», «Звездного инспектора», «Семи стихий», «Лунной радуги» и прочих), чтобы он мог достойно конкурировать со всяческими «Звездными войнами». Что-то надо делать.

Можно еще долго рассуждать о самых разных проблемах современного НФ-кино. Например, о том, что массовый зритель практически лишен возможности видеть лучшие работы в жанре НФ-мультипликации (как, скажем, «Будет ласковый дождь», «Полигон» и прочие). Или о том, как подбирается репертуар зарубежных НФ-фильмов, которые мы покупаем (идут средние «Ангары», «Козероги», а об «2001: космическая одиссея» Кубрика, «Альфавиле» Годара, «451° по Фаренгейту» Трюффо и прочих фильмах прогрессивных западных режиссеров мы знаем только понаслышке). Или, например...

Впрочем, пока достаточно. Важно поставить проблемы, начать заинтересованный разговор по этим направлениям. Надеюсь, что редакция разделяет все эти тревоги по поводу НФ-кинематографа.

Вот, собственно, и все, что хотелось бы сказать.

С уважением

Р. Арбитман, преподаватель русского языка и литературы средней школы

г. Саратов

Уважаемая редакция!

Два года я подписчик вашего журнала. До этого приобретал его в киосках Уфы без особых затруднений. Думаю, что и сейчас количество экземпляров, поступающих в розницу, приблизительно соответствует спросу (больше недели-двух журнал не лежит в киосках).

У меня два предложения. Оба относятся к справочным отделам. Именно эта часть была самым слабым местом журнала.

1. Нужна оперативная информация о международных кинофестивалях в объеме не меньшем, чем в ежегодниках БСЭ (недостаток последних — запаздывание на несколько лет!). Эту информацию можно включить в разделы «События, факты, хроника» или «Синерама», но еще лучше — создать отдельный раздел рядом с «Фильмографией». После такого нововведения можно было бы не только быстро получить справку, но и сравнивать оценки жюри различных МКФ между собой, а также с оценками кинокритиков.

2. Содержание (оглавление) журнала для удобства читателей имеет смысл сделать более развернутым. Скажем, вместе с названием обзора помещать названия фильмов, рассматриваемых в этом обзоре. Сейчас содержание выглядит невыразительным и малоинформативным.

С уважением

В. Симонов

г. Уфа

События, факты, хроника

В Госкино СССР

Состоялось подписание рабочего плана сотрудничества между советскими и вьетнамскими кинематографистами на 1986 год.

План предусматривает проведение кинонедель. Показы во Вьетнаме советских фильмов посвящаются знаменательным событиям — XXVII съезду КПСС, 116-й годовщине со дня рождения В. И. Ленина и 69-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Впервые будет проведен в этом году показ советских фильмов для детей и юношества. В свою очередь и наши зрители познакомятся с сегодняшним киноискусством братской страны.

Отмечалась важность опыта совместной постановки советско-вьетнамского художественного фильма «Координаты смерти» (1985). Подчеркивалось, что практика совместной работы над художественными, документальными и научно-популярными фильмами будет развиваться.

Намечено продолжать обмен специалистами в различных областях кинотехники, чтение лекций преподавателями ВГИКа для студентов кинематографического факультета Ханойского университета.

С советской стороны план сотрудничества в области кинематографии был подписан заместителем председателя Госкино СССР П. К. Костиковым, с вьетнамской — начальником управления кинематографии Министерства культуры СРВ Нгуеном Тху.

В Союзе кинематографистов

В Центральном Доме кино состоялись встречи с делегатами XXVII съезда КПСС ведущих мастеров советского экрана и творческой молодежи.

Открывая первую встречу, Л. А. Кулиджанов отметил, что работники кино мобилизуют все свои силы, талант, знания и опыт для создания произведений, активно помогающих проведению в жизнь решений партии, воспитанию людей честных, сильных духом... В перестройке психологии и творческого процесса, нелегкой борьбе с потребительскими взглядами требуется особо смелое мышление, особо острое слово и убеждающие действия героев экрана. Чтобы не только поспевать за временем, а опережать его, вести зрителей за собой, предстоит сделать очень многое...

Вели вечера-встречи А. Баталов, В. Тихонов и С. Светличная, выступали Л. Смирнова, Н. Мордюкова, Л. Гурченко, М. Глузский, А. Зархи, Н. Гундарева, Л. Соколова, М. Ножкин, В. Ивашов, Л. Филатов.

В ответных выступлениях делегаты съезда пожелали кинематографистам больших творческих успехов в достижении намеченных целей.

В многочисленных личных беседах с гостями Центрального Дома кино состоялся откровенный, заинтересованный обмен мнениями о происходящих событиях в стране, о творческих планах.

Были показаны новые работы киностудии «Мосфильм».

А. Федорова

●

На конференции таллинских документалистов, состоявшейся в Союзе кинематографистов Эстонии, подводились итоги минувшего киногода.

... Что может быть скучнее металлолома? Но вот человек с кинокамерой внедряется в проблему, и фильмы «Аксиома», а затем «Постулат» (режиссер Томас Тахвель, оператор Петер Хансон) будоражат нас, как хороший детектив. В другой манере, но не менее увлекательно ведет рассказ режиссер Хаги Шейн, чей фильм «Открытая дверь» подробно знакомит с замечательной социальной инициативой: в Эстонии открыты Дома ветеранов, где за обитателями оставляется право жить как бы на два дома — под опекой государства и под собственной крышей. Рассказывая об этом и о других методах решения сложнейших проблем одинокой старости и возрастной адаптации, авторы вводят нас в мир своих героев. Каждая судьба по-своему интересна, каждый портрет выписан любовно и уважительно.

Работы эстонских документалистов студии «Телефильм» отличает высокая культура и замечательная «контактоспособность». Подобный эффект достигается разными способами — особенно популярно присутствие в кадре автора, который становится одним из персонажей фильма или передачи.

Разумеется, такой прием обретает статус художественного, когда автор владеет тайной авторства,— иными словами, способен строгими

средствами документального кино выразить свое гражданское отношение к избранной теме и шире — к жизни.

Для этого, впрочем, не обязательно «входить в кадр». Андрес Сёёт, снявший на студии «Таллинфильм» две новые ленты — «Клуб» и «Братство»,— предпочитает оставаться за кадром. Но отчетливая авторская позиция, обычно свойственная его работам, слышна и в киноочерке о скромном сельском клубе, ставшем культурным центром благодаря энтузиазму его руководителей, и в размышлениях о судьбах современного спорта.

В числе документальных фильмов, созданных в прошлом году на студиях «Таллинфильм» и «Телефильм»,— новые работы известных эстонских мастеров Леннарта Мери («Голоса в граните»), Рейна Морана («Незнакомый удивительный мир»), Мати Пылдре («Главный дирижер»), Марка Соосаара («Ласнамяэ — город будущего?»). Каждая требует отдельного рассказа, взятые вместе они составляют то, что называют эстонской школой документального кино.

Дебютанты Сулэв Кээдус («Фуэте») и Николай Шарубин («Маэстро») наследуют лучшие черты школы — высокую культуру кинонаблюдения и репортажа, отношение к кинодокументу как к действенному способу познания жизни и вмешательства в нее. На конференции обе картины критиковались, однако за этические промахи. Высказывалось мнение, что молодым режиссерам недостает авторского отношения к материалу.

Е. Стишова

На киностудиях страны

ЦСДФ. Режиссер И. Гутман работает над фильмом «Нюрнбергский процесс» по сценарию, написанному им вместе с известным публицистом Л. Безыменским. Картина включит документальные кадры, снятые советскими операторами на процессе над нацистскими преступниками, многие из них появятся на экране впервые. Съемочная группа взяла для фильма интервью у политических деятелей, бывших узников концлагерей, участников процесса.

Для Ильи Гутмана, фронтового оператора, эта картина особенно важна.

— Фильм Романа Кармена «Суд народов» для меня — отправная точка, я буду возвращаться к нему в своей картине не раз,— говорит режиссер.— Мы хотим в новой работе рассказать о том, какие уроки вынесло человечество из Нюрнбергского процесса, и о том, какие не вынесло. Ведь преступления, которые карались сорок лет назад, совершаются и сегодня.

Нюрнбергский процесс с полным правом получил название Суда народов. Тогда хотелось верить, что в суде прозвучал приговор не только главарям разгромленного «рейха», но и всем будущим агрессорам, всем силам реакции.

Вот почему на пороге 40-летия Суда народов перед теми, кто снова обращается к этому событию, встают непростые задачи. О Нюрнбергском процессе снято много фильмов, опираясь на них, мы собираемся вести перекличку прошлого и настоящего — в этом мы видим смысл своей работы. Ибо события минувшего сорокалетия, увы, принесли много убедительнейших подтверждений того, что Нюрнберг не только не устарел, а становится все актуальнее...

Особое место уделено в картине зловещей роли западных спецслужб в укрывательстве нацистских преступников, в первую очередь — спецслужб США, опекавших палача Лиона Клауса Барбье, садиста из Освенцима Йозефа Менгеле и многих других.

Таким образом, перед зрителем должно пройти как бы два сопряженных фильма:

фильм-напоминание о том, чем был Нюрнберг, в чем была его политическая роль;

фильм-предупреждение — всем, кто задумывает новые злодеяния, заклейменные сорок лет назад.

Мы хотели бы своей картиной о прошлом включиться в борьбу за мир сегодня...

Н. Букина

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО. Кинорежиссер Владимир Грамматиков снимает новую сказку «Мио, мой Мио» по сценарию Уильяма Олдриджа.

Уильям Олдридж, сын известного английского писателя Джеймса Олдриджа, выпускник режиссерского факультета ВГИКа (мастерская Л. Кулешова и А. Хохловой).

— Идея поставить эту сказку возникла полтора года назад, когда появился на свет сценарий,— сказал приехавший на съемки в Советский Союз У. Олдридж.— Он авторизован — его подписала достаточно бодрая для своих семидесяти девяти лет сама Астрид Линдгрен.

Это история маленького девятилетнего мальчика Бо

Вильхейма Улссона, который живет в Стокгольме с тетей Эдной и дядей Сикстеном. Он, по существу, сирота и отчаянно одинок и в школе, и дома, и даже в гостях у своего друга Бенке, куда он иногда заходит поесть и погреться у домашнего очага... Одиночество заставляет его отправиться в Дальнюю страну на поиски отца. Он столкнется в этой сказочной стране со сказочными трудностями и сказочно их преодолеет. Как во всякой сказке, здесь борется добро со злом, много волшебных приключений, но суть, вероятно, в той чудесной силе, которая заставляет мальчика почувствовать себя частицей Человечества, в той любви и в той ненависти, которые делают его в глазах зрителей маленьким Дон Кихотом.

— Меня беспокоит мысль об одиночестве детей, причем не только тех, у кого нет родителей, но и детей, живущих в семье,— говорит Владимир Грамматиков.— В поисках жанрового своеобразия будущей картины думаю о том, что современная сказка на экране перенасыщена материальной средой, даже психологической, она всячески «захламлена». Мне хотелось бы в своих поисках решения фильма вернуться к известной и любимой всеми «Золушке» режиссеров Н. Кошеверовой и М. Шапиро...

Натурные объекты сказочной страны отбирались в Крыму, замок Като предполагается снять в Шотландии, а Стокгольм — в Стокгольме.

Роль старика Эно поручена советскому актеру Игорю Ясуловичу. В других ролях заняты английские и шведские актеры. Бо и принца Мио играет Николас Пикард, Бенке и Юм-Юма, друга и оруженосца,— Кристиан Бейл — это двое из 110 пробовавшихся на эти роли лондонских школьников. Рыцаря Като играет Кристофер Ли, английский актер, долгое время работавший в Голливуде. Главный оператор картины Александр Антипенко. Художник Константин Загорский.

Вместе с Центральной студией детских и юношеских фильмов имени М. Горького постановку осуществляют В/О «Совинфильм» и «Нордиск-тонефильм» (Швеция).

Сказка «Мио, мой Мио» снимается на английском языке, с последующим переводом на русский и шведский.

Ю. Коршак

Фестивали, недели, премьеры

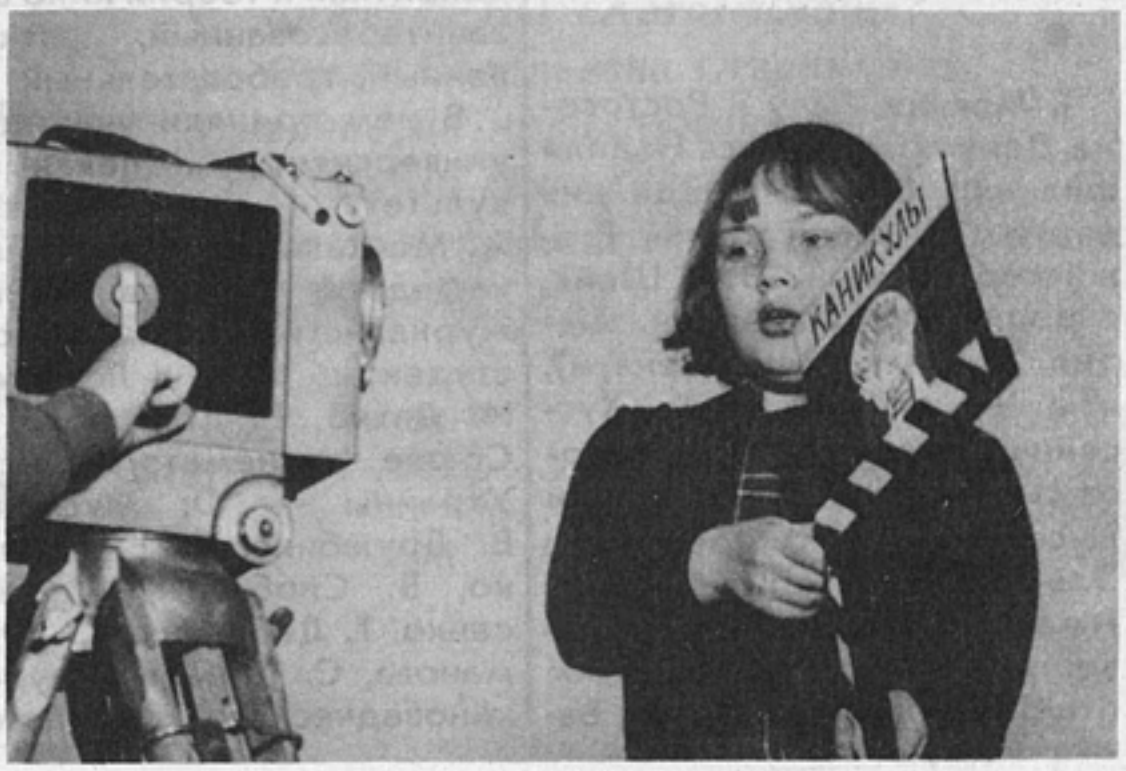
В кинотеатре «Космос» проходила Неделя фильмов Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького. Перед юными зрителями выступили представители творческих коллективов студии. Ведущая — актриса Р. Рязанова представила участников Недели. С приветствием к зрителям обратились директор студии Е. Котов, режиссер В. Мартынов. Аплодисментами встретили дети популярного актера Михаила Ивановича Пуговкина.

В первый день была показана картина режиссера В. Мартынова «Зловредное воскресенье», где одну из главных ролей исполнял М. Пуговкин.

Вся программа фестиваля была построена с таким учетом, чтобы ребята могли каждый день перед просмотром встретиться с актерами, режиссерами, создателями очередной ленты.

В течение Недели зрители познакомились с такими фильмами, как «После дождичка, в четверг...» (режиссер М. Юзовский), «День гнева» (режиссер С. Мами-

Московский кинотеатр «Космос». Неделя детских фильмов открыта!



лов), «Корабль пришельцев» (режиссер С. Никоненко), увидели веселые истории журнала «Ералаш». А завершил показ фильм режиссера Н. Бондарчук «Детство Бемби».

●

На Неделе фильмов Швейцарии было представлено шесть художественных полнометражных картин, с которыми познакомились жители Москвы, Вильнюса и Ленинграда.

Гостем советских зрителей был режиссер Томас Керфер, фильм которого «Жар в сердцах» открывал Неделю. Демонстрировались фильмы: «Смерть Марио Риччи» режиссера Клода Горетта (среди исполнителей — Джан-Мария Волонте, Гайнц Беннет, Магали Ноель), «Без корней»— режиссер Вилли Херман, в главных ролях Флавио Буччи, Омеро Антонутти, Франческа Де Сапио, «Тоскуя о прошлом» (режиссер Даниель Шмид, актеры: Сара Скудери, Леонида Беллон, Джованни Пуллигеду), «Человек без памяти», поставленный Куртом Глоором (снимались Михаель Кениг, Лизи Мангольд, Ханнелоре Эльснер), «Мессидор» Алланa Таннера (в главных ролях Клементина Амуро, Катрин Ретор).

●

В Москве, Баку и Ростове-на-Дону проводилась Неделя фильмов Египта. Среди них ленты: «Вор и собаки» (режиссер Камаль Эль Шейх, в ролях Шукри Сархан, Шадия, Камаль Эль Шенауи), «Ты — любовь моя» Хуссейна Камаля (главных героев сыграли Нур Эль Шариф и Пусси), «Адвокат» (режиссер Эль-Михи, актеры Адель Имам, Юсри), «Мать невесты» Атефа Салема, «Зов птицы» режиссера Хенри Бараката (исполнители главных ролей Фатен Хамама и Ахмед Мазгар) и «Арест Фатьмы» того же режиссера.

Встреча с читателями

Постоянные контакты, встречи с читателями для обсуждения работы и планов журнала — давняя традиция «Искусства кино». В Киеве состоялись две такие встречи — с преподавателями и студентами факультета журналистики Киевского государственного университета имени Т. Г. Шевченко и с киноведами, кинокритиками и журналистами столицы Украины.

Редколлегию и редакцию журнала представляли Р. Юренев, Н. Мащенко, Г. Козлов, Н. Савицкий, Е. Левин. Они подробно рассказали о задачах «Искусства кино» в свете решений XXVII съезда КПСС, о перестройке журнала, о новых направлениях в его работе, ответили на многочисленные вопросы. Обе встречи носили деловой, рабочий характер, разговор о журнале, о состоянии современной кинокритики и теории кино шел заинтересованный, откровенный, требовательный.

В нем приняли участие: в университете — декан факультета журналистики А. Москаленко, заведующий кафедрой телевизионной журналистики М. Канюка, студенты А. Лотоцкий, И. Дахно, Е. Костинова, в Союзе кинематографистов Украины — О. Мусиенко, В. Дружбинский, В. Горпенко, В. Слободян, Б. Тарасенко, Т. Деревянко, З. Фурманова, С. Тримбач, студент киноведческого факультета Киевского института театрального искусства имени И. К. Карпенко-Карого С. Дякив.

Отметив удачи в работе «Искусства кино» за последнее время, наши читатели и коллеги высказали в адрес редакции немало серьезных критических замечаний и поделились соображениями об улучшении оформления и содержания журнала, выдвинув ряд ценных предложений.

Эти замечания и предложения будут учтены редколлегией и редакцией «Искусства кино».

Встречи представителей журнала с молодыми читателями и с кинематографистами освещались республиканским телевидением, прессой и радио.

Л. Ефимов

В кругу искушенных ценителей

Беседа кинодраматурга Анатолия Гребнева с членами киноклуба города Воронежа

Когда-то, в 1951 году, в Воронеже состоялся дебют студента ГИТИСа Анатолия Гребнева областной драматический театр первым в стране поставил пьесу «Сильные духом», написанную им в соавторстве с Д. Н. Медведевым. И вот известный кинодраматург Анатолий Борисович Гребнев много лет спустя снова в Воронеже. На сей раз он встречался с кинофикаторами, членами городского киноклуба, со студентами Института искусств, выступал на премьере фильма «Прохиндиада». В заключение состоялась беседа, которую организовал киновед, доцент Института искусств Сталь Никанорович Пензин.

В беседе также приняли участие: Александр Петрович Валагин, кандидат филологических наук, преподаватель Воронежского университета; Юрий Алексеевич Кульченко, заместитель директора школы рабочей молодежи № 29; Владимир Дмитриевич Попело, кандидат технических наук, инженер; Владислав Анатольевич Свительский, доцент пединститута; Альбина Борисовна Смирнова, инженер ПО «Автогенмаш»; Ольга Васильевна Степаненко, главврач поликлиники № 1; Николай Николаевич Талтынов, мастер производственного обучения СПТУ № 10.

С. ПЕНЗИН.
Положительный киногерой как педагогический ориентир нам необходим. Мы не Робинзоны, живем в обществе, а это порождает множество проблем. Одна из них — разнообразные несовпадения наших интересов с интересами других людей. Отсюда конфликты. И без помощи искусства, выступающего как бы конденсатором общественного мнения, тут не обойтись. И вот я увидел на экране Пашу Антонова. Он сразу стал моим идеалом, хотя, признаюсь, и недостижимым.

С. Пензин. Анатолий Борисович, ваша профессия вызывает у нас естественное любопытство: как это так — не было ничего, и вдруг возникают люди, они действуют, спорят, страдают, втягивают нас в свои радости и огорчения. Но, наверное, и мы вам интересны, коль вы жертвуете ради нас временем...

А. Гребнев. Безусловно. Мы, к сожалению, редко встречаемся с нашими зрителями. За все эти дни я еще раз убедился, что кинематографисты — это не только те, кто делает фильмы. То, что я увидел в залах кинотеатра «Пролетарий», — мечта. Составляя кинорепертуар по театральному принципу, можно добиться того, что просмотр фильма, подобно спектаклю, будет всегда праздником, феноменом культуры. Замечательно придумано!

Вчера я подробно исповедовался перед вами, рассказал, что сделал, над чем работаю. Сегодня хочется послушать вас, узнать, какую роль играет в вашей жизни киноискусство, оставляет ли в душе какой-либо след экранный герой, в первую очередь положительный. Какие проблемы, на ваш взгляд, мы обходим стороной?

Ю. Кульченко. Вопрос о положительном герое непрост. Мне как педагогу хочется вспомнить давнюю картину Анатолия Гребнева «Дневник директора школы». В русском языке есть более пятисот слов, имеющих прямое отношение к категории нравственности. И как важно уметь отличать бережливость от жадности, гордость от спеси, деловитость от делячества и т. п. На мой взгляд, директор школы Борис Николаевич Свешников (в проникновенном исполнении О. Борисова) — тот самый положительный нравственный герой, который живет рядом с нами. Автор знает учительство, знает школу. Как точны, например, рассуждения Свешникова: «Никто так легко не обижается, как учителя» или «Ученики про нас знают все или почти все. Мы о них — очень мало. Практически нет информации. Ты попробуй руководить предприятием, не имея достоверной информации. А мы это делаем каждый день!.. Плюс юмор, конечно. У нас его, как правило, нет. У них — в избытке!»

Свешников великолепный специалист, талантливый педагог. Он реально представляет все коллизии, связанные с формированием юной личности. Понимает, что в школе ученик слышит одно, а дома зачастую совсем другое. Высокие понятия в результате чисто словесного воспитания не достигают цели. Многочисленные проблемы, с которыми сталкивается Свешников, не потеряли своей актуальности и в настоящее время. Именно на их решение нацелено постановление ЦК КПСС «Об основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы».

Преодолеть инертность, смертельно опасный и донельзя надоевший и воспитателям и воспитанникам школьный формализм — значит изменить «точку отсчета». Дело, доброе дело — вот главный критерий работы для героя «Пацанов», воспитателя Паши Антонова. На внешний вид — прическу, манеру одеваться,— на умение «стильно» танцевать он как бы не обращает внимания. А ведь — что греха таить! — сколько наших педагогических сил и энергии уходит на то, чтобы подопечные поддерживали столь милый нашему сердцу «благопристойный» внешний вид! Помогать же внутренней, нравственной перестройке, направлять ее в нужное русло (не нам, педагогам, нужное, а самим ребятам!) — на это уже не хватает ни сил, ни времени, ни — нередко — умения... У подростков, даже у самых, по нашим меркам, отпетых, велика тяга к справедливости, велико желание уважать кого-то, но и быть этим «кем-то» уважаемыми.

Хотели того авторы «Пацанов» или нет, но они затронули еще одну и очень наболевшую проблему: острую нехватку в нашей школе учителей-мужчин — умных, авторитетных у мальчишек. Таких, как Паша Антонов, очень немного, но за ними, не-

формальными лидерами ребят,— завтрашний день. И еще. В «Пацанах» очень убедительно раскрыто сложнейшее и труднейшее — процесс нравственного роста, качественный скачок в духовном развитии ребят. Мы же увлекаемся количественными «показателями».

А многие ли фильмы потрясают так, как «Чучело»? Говорю все о той же проблеме нравственного воспитания, о том, как мы взращиваем ребячьи души, что сеем или не успеваем посеять и что иногда с горечью пожинаем... Понимаете, какое дело: эти «детки из клетки», как сами себя назовут шестиклассники в конце фильма, не имеют представления не только о высших нравственных материях — сострадании, человеколюбии,— но и об элементарных, как санпросветовское требование мытья рук перед едой, повседневных правилах воспитанности!

Откуда они т а к и е? Можно, конечно, говорить об особенностях психологии возраста, о детской жестокости, иногда упоминаемой нашей педагогикой, о педагогической запущенности, в конце концов. Все это так. Но авторы настойчиво и убедительно говорят о другом. О том, что дети, к сожалению, находятся р я д о м со взрослыми, но не в м е с т е с ними. Трагедия, происшедшая в детском коллективе, осталась никому не известной — ни учителям, ни родителям.

А. Гребнев. «Чучело» — еще одно достижение социального кинематографа. Вот фильм, который может и должен иметь отзвук в жизни! Я бы подчеркнул смелость, с которой ставится вопрос о личности и коллективе. Оказывается, коллектив не всегда прав! Оказывается, и отдельная личность имеет свою ценность, которую должен понять и принять коллектив. Иначе он становится толпой, а это опасно. Вот о чем фильм, и это, по-моему, сегодня первостепенно важно.

Мы по достоинству оцениваем талант и гражданское мужество постановщика этой картины Ролана Быкова. Но воздадим же должное и писателю Владимиру Железникову: ведь все мотивы, вся проблематика фильма заложены и раскрыты в талантливой повести «Чучело» — первоисточнике фильма.

А. Валагин. Достижения советского киноискусства последних лет обусловлены тем, что фильмы несут в себе социальную озабоченность, тревожную, порой горькую мысль о нравственном неблагополучии части и молодежи, и взрослых. «Что с нами всеми происходит?» — с горестным недоумением восклицал в свое время В. Шукшин. В рассказе «Кляуза» писатель говорил о нравственных бедах нашей жизни: равнодушии, душевной черствости, о том воинствующем, самовлюбленном хамстве, от которого опускаются руки и охватывает унизительное, тоскливое чувство беспомощности. Шукшин ужаснулся (в старину бы сказали «его душа ужаснулась») от того, что в ответ на злобу людскую в нем самом проснулась злость, появилось желание отомстить, унизить в ответ на унижение.

Подлинно сильный всегда добр. Мщение, злоба — удел низких духом, свидетельство внутренней несвободы. Шукшина привело в отчаяние то, что он почувствовал, уловил своим изболевшимся сердцем утечку добра, душевной щедрости, нравственного благородства. А свято место, как говорится, пусто не бывает... Об этом — в значительной степени — фильм «Чучело».

Социальной остротой интересен и поучителен фильм А. Миндадзе и В. Абдрашитова «Остановился поезд». Эта картина — своеобразная социологическая метафора, обнажающая ложь и демагогию, которые утвердили себя в звании правды. Как мучительно трудно переосмысливаются ценности, если они освящены традицией, даже если традиция превратилась в тягостное заблуждение!

В. Попело. Желание найти современного героя как образ для подра-

жания — вполне естественно для воспитателей (в широком смысле слова). Однако в этом чувствуется и бессознательное желание упростить проблему воспитания, подменить индивидуальный подход обращением к некоему общему штампу. Нынче, например, многие недостатки конкретного человека могут восприниматься как достоинства личности, утверждающей свою автономию. Ведь сегодняшний идеал — быть ни на кого не похожим. Ибо репродуцирование стереотипа в обществе ведет к нарушению его подлинного единства.

Наша жизнь усложняется, но к социальному поведению личности мы порой подходим по старинке. Во всех сложных системах есть кроме управления из центра самоорганизация. Трудно да и невозможно централизованным путем регламентировать все и вся. В старой схеме положительный герой — стереотип, то есть регулировщик, отрабатывающий модель управления.

Однако поиски современного героя как некоего индикатора силового поля гуманных тенденций необходимы и полезны. И здесь возможна не только прямая, но и обратная постановка проблемы — когда искусство создает антигероя, позволяя зрителю самостоятельно отвергнуть плохое и самому утвердить в себе хорошее.

В этом смысле весьма примечателен фильм «Успех». Главный герой — достаточно спорная фигура. На мой взгляд, ценность этого образа заключается именно в том, что он несет неприемлемую для наших принципов черту, столь распространенную сегодня: способность пусть даже ради высшей цели переступить через человека, подчинить его себе и «использовать для дела». Нет такой цели, которая могла бы оправдать такие средства. Об этом говорил еще Маркс. Деловой человек — или человек для дела — противоречивое порождение нашего времени.

С. Пензин. А мне хочется присоединиться к Юрию Алексеевичу Кульченко: положительный киногерой как педагогический ориентир нам необходим. Мы не Робинзоны, живем в обществе, а это порождает множество проблем. Одна из них — разнообразные несовпадения наших интересов с интересами других людей. Отсюда конфликты. И без помощи искусства, выступающего как бы конденсатором общественного мнения, тут не обойтись. И вот я увидел на экране Пашу Антонова. Он сразу стал моим идеалом, хотя, признаюсь, и недостижимым.

В. Свительский. Да ты сам как Паша!

С. Пензин. Нет, мне до Паши далеко. Я никогда не осмелился бы войти в столь близкий эмоциональный контакт с младшими, позволить называть себя на «ты» и по имени. Не смог бы принести в жертву все личное. «Пацаны» — фильм не только о контактах взрослых и детей, он о взаимоотношениях вообще каждого из нас с ближним, как говаривали в свое время. Антонов владеет волшебным ключом к детским сердцам. Это именно волшебный ключ, он не сработает в других руках. Тут есть магия. К примеру, я ценю другой фильм — тоже гимн воспитателю,— «Такие высокие горы». В его основу положена лучшая книга «Сердце отдаю детям» моего реального кумира В. А. Сухомлинского. От всего, что делает в фильме учитель Иван Николаевич, я в восторге, но сам герой оставляет меня равнодушным. Он очень уж правильный, даже праведный, пожалуй. А Паша Антонов — он захватывает с головой, хотя мне и открыты его многочисленные педагогические перехлесты.

Мы, зрители, сознательно или нет, сравниваем себя с экранными персонажами. Юрий Алексеевич, каких героев больше всего любят ваши ученики: похожих на них или не похожих?

Ю. Кульченко. Отправляясь в кино, они надеются, что мысли и поступки экранных героев будут выше, лучше

их собственных. Другое дело, что порой происходит досадная путаница, ребята не берут во внимание мотивы поведения героев. Отсюда, скажем, успех «Пиратов XX века».

С. Пензин. Но нужно и точно знать предел допустимого возвышения героев над зрителями. Шагнув за такой предел, авторы рискуют, оторвавшись от действительности, утратить наше доверие. А соблазн сконструировать идеальную личность — особенно в фильмах о современности — велик.

Н. Талтынов. Если вспоминать о том, о ком меньше всего рассказывает наше кино, то у меня готов ответ, обдуманный прежде не один раз: о рабочих. Из запомнившихся могу назвать только старый фильм «Премия». Психология рабочего здесь сложная, интересна, а не упрощена, как это случается на экране.

Сегодня любой цех, участок, бригада живут многообразной жизнью. Там каждый, как нигде, наверное, на виду. На что ты способен, как ведешь себя в трудную минуту — ясно сразу. Например, в цехе, где я до недавнего времени работал, около пятисот человек, из них более трехсот — молодежь до тридцати лет. Сейчас катастрофически не хватает станочников. А ведь молодой человек может без отрыва от производства закончить и техникум, и институт. И заработок неплохой — до двухсот пятидесяти рублей, а ребят все еще продолжают пугать: «Будешь плохо учиться — не поступишь в институт, будешь стоять за станком...» У нас сейчас очень высокой сложности производство: без специального образования, без основательных знаний не обойтись. А серьезных фильмов о рабочих парнях нет. Жаль! Могу сказать, в частности, кому они особенно необходимы: учащимся профессиональных училищ.

А. Гребнев. Почему вы так считаете? Поясните, пожалуйста.

Н. Талтынов. Пришел в ПТУ недавно, а до этого с семьдесят пятого года работал на заводе шлифовщиком. Назначили меня в училище мастером производственного обучения в группу из семнадцати слесарей механосборочных работ. Но не только будущей профессии приходится учить ребят. Мастер не может не быть воспитателем.

Ребята в нашей группе разные, есть так называемые трудные, нередко из неблагополучных семей. Но сказать, что кто-то из них безнадежный, не могу. В каждом есть хорошее. Ведь это подростки, и, понятно, каждый пытается найти себя, утвердиться. Надо им, конечно, помогать. Как? Сразу и не ответишь. Но, думаю, без хорошего кино тут не обойтись. Ребятам полезно посмотреть, подумать, оценить поступки героев, испытать чужую боль.

Мои подопечные смотрят все фильмы подряд. И нравятся им совершенно разного уровня картины — многие, например, по нескольку раз смотрели «Пацанов». Однако в восторге они и от «Пиратов XX века», причем восхищаются и стармехом Сергеем, которого играет Николай Еременко, и его антиподом пиратом-каратистом Салехом. Сам ли фильм в этом виноват, подростки ли не умеют правильно отнестись к картине?.. Мне показалось, в фильме как-то слишком легко убивают, а ради чего — не сразу и понятно.

А. Гребнев. А видели ваши ребята фильм «Отряд», снятый режиссером Алексеем Симоновым по сценарию Евгения Григорьева?

Н. Талтынов. Вместе с Раисой Ивановной Масляк, классным руководителем, мы предложили ребятам устроить культпоход на этот фильм. Потом слышал, как говорили тем, кто не пошел, что, мол, зря не пошли, много потеряли. После фильма обменялись впечатлениями. Я убедился, что среди моих питомцев не нашлось равнодушных зрителей. Вот мы говорим о необходимости положительного героя. Мне кажется, в «Отряде» — коллективный положительный герой, все шестеро красноармейцев из пограничного гарнизона. У каждого ше-

роховатости в характере, личные недостатки, а все вместе они совершают подвиг, и не восхищаться ими нельзя. А то ведь кино для многих только развлечение...

В. Попело. В том, что кино для многих лишь развлечение, повинны в определенной степени и кинематографисты. Некоторые из них желают учить зрителя даже против его воли, становятся в позу пророка, всевидящего и всепонимающего и потому имеющего право внедрять свое понимание в головы тех, кто еще «не дорос». Это невыносимо.

Настоящее искусство приглашает зрителя к разговору на равных, не просто к сопереживанию — к сотворчеству, потому что истинное эстетическое воспитание есть акт творческий. Только такое искусство способно возбудить желание думать. Искусство с гипертрофированной (в своей определенности и непреклонности) авторской позицией, открыто назидательное вызывает у нас либо пассивное отторжение, либо иронический нейтралитет.

С. Пензин. В педагогике подобная дилемма известна давно: опекать воспитанника или оставить его вроде бы в покое. Спор материализовался в два метода воспитания: репродукционно-объяснительный, когда мы поучаем с помощью педагогических образцов, и проблемно-ситуационный, когда мы ставим питомца перед выбором, который он должен сделать самостоятельно. Первый метод не противоречит второму. Физику наверняка известны слова Нильса Бора: «Противоположности — это не противоречия, а дополнения». Что касается четкой авторской позиции, тут спорить не о чем: она обязательна. У каждого есть свое мнение, почему отказывать в праве на него художнику? Тут я усматриваю связь с проблемой положительного героя. Анатолий Борисович, а каково ваше отношение к положительному герою?

А. Гребнев. Я думаю, прежде всего, положительность его не в словах, не в декларациях. По-видимому, он несет в себе те ценности, которые сегодня больше всего импонируют людям. Скромность Гагарина, неподкупная честность, совесть и боль, которые так привлекают в образах, созданных Шукшиным, в лучших песнях Высоцкого,— я называю те имена и явления, которые без нашей подсказки принял и возвысил народ... Вот здесь, наверное, и надо искать...

Зритель устал от игры в поддавки; художник вправе ставить перед ним вопросы, на которые нет пока ответа. Искусство перекормило публику расхожими истинами. Основной вопрос для меня — как приблизить искусство к тому, чем действительно живут и болеют люди. Мне хочется разобраться в человеке, напомнить, что мы в ответе перед прошлым и будущим. В этом плане из своих героев я откровенно люблю директора школы Свешникова.

В. Свительский. Наше общество сегодня переживает переходное время, и это отражается в современном кино. Месяцами не появляется ни одного фильма, задевающего за живое. И вот, наконец, оно, произведение, которого ты ждешь! Это «Остановился поезд» и «Пацаны», «Вокзал для двоих» и «Странная женщина», «Допрос» и «Голубые горы...», «Родня» и «Без свидетелей», «Время желаний» и «Частная жизнь», «Прохиндиада» и «Блондинка за углом»... Перечень можно продолжить. Намеренно ставлю в один ряд фильмы разного художественного уровня. При всех перепадах качества, при всей индивидуальной неповторимости эти ленты говорят о том, что нас волнует, что настоятельно требует осмысления.

Спор двух оппонентов в картине «Остановился поезд» есть отражение того принципиального диалога, до которого дорастает общественное сознание и который уже начался в нем. Может, не всегда наши фильмы делают открытия философского и психологического плана, но социальная и публицистическая заостренность се-

годняшнего кинематографа очевидна. Даже при обращении его к «вечным» проблемам. В нашей беседе участвует один из создателей такого живого, пытливого кино Анатолий Борисович Гребнев, проделавший интересную, показательную творческую эволюцию от лирической драматургии «Июльского дождя» к социально-нравственным исследованиям в фильмах «Время желаний» и «Частная жизнь».

Этот кинематограф (здесь следует назвать и «Премию», и «Осенний марафон», и «Прощание», и многие другие картины) обращен не просто к широкому зрителю — он адресован глубокому зрителю. В нашей большой стране многомиллионный кинозритель не может не быть самым разным по интересам и уровню эстетической подготовки. И кинопроизводство должно это учитывать.

Важнейшая проблема сегодняшнего кино — проблема делателя — человека, способного решать задачи, стоящие перед обществом. К чему же пришел тут кинематограф? На мой взгляд, прежде всего, к осознанию сложности проблемы. Облик героя времени на экране, по моим ощущениям, странным образом раздвоился. Искусство и критика осознали, что деловой человек, не обеспеченный нравственно, опасен, ибо способен переступить через законы морали. К тому же деловой человек предстал на экране в виде прохиндея, вулканическая энергия которого расходуется на своекорыстные цели. Впору пригласить за наш стол героя «Прохиндиады» и спросить его, откуда берет он эту энергию, как ему удалось ее сохранить...

А в каком же виде выступает «homo eticus»? В облике одинокого праведника... Так было в фильмах «Остановился поезд», «Пацаны», «Чучело», «Влюблен по собственному желанию», было это уже и в «Премии»... Причем создатели этих фильмов как бы призывают услышать праведника и, поверив ему, создать условия для полноценного и долговременного выполнения миссии, которую он на себя возложил.

Вот к какой поляризации героев пришла сегодняшняя социально-нравственная мысль в ее киновоплощении. Но сама жизнь поставила на повестку дня вопрос о том, как создать условия, чтобы поведение праведника становилось нормой поведения для всех.

Факты последних лет убеждают в том, что поиск продолжается. Прочной опорой при этом служит та истина, что без уважения к человеческому началу и без настоящего, целостного, этически обеспеченного человека невозможно движение вперед. В герое, которого ищут кинематографисты, должны соединиться человек дела и «homo eticus». Лишь преодолевая свое отчуждение от живой жизни, Абрикосов, которого играет М. Ульянов в «Частной жизни», может по-настоящему разобраться в окружающем и делать то, что действительно нужно людям. Фильм М. Хуциева «Послесловие» также указывает на односторонние крайности в развитии современников и отстаивает идеал многостороннего человека. Такой человек — и единственно эффективная сила социального бытия, и его искомая, желанная цель. Таким образом, поиск нашего современного киноискусства достаточно целенаправлен. Возможно, это приведет в ближайшем будущем к еще более ярким и глубоким результатам. Хотелось бы, чтобы и уже вышедшие ленты работали с полной нагрузкой. Для этого работникам кинопроката надо быть последовательными просветителями, а общественность должна помочь им.

А. Гребнев. Кино, к сожалению, не дифференцировано для зрителя. В цирк я иду посмеяться, насладиться зрелищем силы, ловкости, смелости. Отправляясь слушать чтеца в филармонию или симфонический концерт, я настраиваюсь на иной, серьезный лад. А в кино я, зритель, чаще всего не знаю, на что иду. Реклама наша слабо ориентирует аудиторию. Для миллионов людей кино

все еще развлечение и только. В этом нет ничего плохого, кинематограф и начинался-то как развлечение. Но к серьезному фильму зрителя нужно готовить. В этом смысле театральный принцип проката фильмов — дело очень нужное и многообещающее.

Спасибо, что вы вспомнили мои картины. Сценаристы, как вы знаете, не избалованы вниманием зрителя. Профессия эта, прямо скажем, не для честолюбивых людей. Специфика ее еще и в том, что сценарий, в отличие от пьесы, ставится только один раз. Вы обратили внимание: про сценарий всегда говорят «был» — в прошедшем времени, как о покойнике. «Хорошая пьеса» — говорят после спектакля. Или — «плохая пьеса». А после фильма: «Хороший был сценарий», «сценарий был так себе». Всегда — «был»! Что с этим поделаешь...

Можно себе представить, как обидно, когда это единственное воплощение твоего сценария оказывается неудачным. Ведь то, что упущено, не сделано, не получилось, уже никогда не будет восполнено. Отсюда — повышенная ответственность сценариста не только за сценарий как за литературное произведение, но и за фильм как за конечный результат работы. Подобно многим моим коллегам, я стараюсь участвовать в работе съемочной группы, где всегда столько неожиданного и непредсказуемого.

Участие это, конечно же, не в том, чтобы стоять на страже своего текста (хотя и такое не исключается — уж очень вольно порой режиссер и особенно актеры обращаются с текстом, импровизируя где надо и где не надо!). Сценарист на съемках — не инспектор, а соучастник. Если хотите, помощник... Слово, им написанное, должно переплавиться в кинематографический образ. Я бы сказал так: слово должно переплавиться в то, что невыразимо словами...

С. Пензин. Тут мы сталкиваемся с одной из жгучих проблем современного кинопроцесса: восприятием фильма. Что в современном кино представляет интерес, к примеру, для моих студентов? Замечают они или нет то, что важно и значительно для нас, людей старшего поколения, доходит ли до них подтекст произведений, о котором только что говорил Анатолий Борисович?

Прежде речь шла об устойчивом человеке со своей системой ценностей, о личности, которая в любых обстоятельствах сохраняет свой нравственный идеал. Это человек, который не хочет удобно и безмятежно вписываться в проверенные и безотказно действующие житейские схемы, обеспечивающие стереотипный набор благ. Такого героя мы находим в «Июльском дожде», в «Дневнике директора школы», в «Утреннем обходе». Это герой умный, образованный, талантливый, но ему и в голову не приходит ради карьеры использовать какие-либо свои преимущества.

На смену ему пришли в последних фильмах Гребнева другие персонажи — активисты борьбы за существование. Я не могу не приветствовать отклик кинематографа на проблемы, которые волнуют сегодня наше общество. Но одновременно не могу не сожалеть, что мне приходится довольствоваться теми, кто идет на бесконечные компромиссы. Где же те милые, интеллигентные молодые люди? Куда они исчезли с экрана?

А. Смирнова. Настоящее искусство воспитывает не только с помощью положительного героя, но и с помощью правды, авторской правды.

Возьмем проблему интимную, семейно-любовную — неравный союз, или, как говорили в старину, мезальянс. Тут, как это ни покажется странным, проходит водораздел между развлекательным и серьезным кинематографом. Для первого — это любимейший сюжетный ход: бедная Золушка встречает своего принца. Сколько мы видели на экране подобных успехов в любви — в голливудских, индийских, арабских коммерческих лентах. Совершенно с других позиций подходили к этой жизненной ситуации на-

ши серьезные кинематографисты: Г. Шпаликов в «Долгой счастливой жизни», Ф. Миронер и П. Тодоровский в «Городском романсе». Фильм «Путешествие в другой город» был снят много позже (сценарий, если не ошибаюсь, написан в конце 60-х годов) и получился далеким от авторского замысла, но все равно, я бы сказала, отрезвляющим. В последние годы в нашем кино обозначились симптомы возврата к рождественской идиллии, к Золушке. Называю это тенденцией, поскольку у всех на памяти лихие сюжетные повороты фильмов «Вокзал для двоих», «Дамы приглашают кавалеров» и других.

Не тешат ли кинематографисты молодежь иллюзиями? Кривая разводов ползет вверх, и, может быть, одна из причин поспешных, необдуманных браков, которые потом легко рушатся, убаюкивание с помощью экрана? Способность к здравой оценке ситуации, собственных данных и поступков, способность предусмотреть их последствия, отвечать за себя — признаки зрелой личности. Фильмы Анатолия Гребнева дают возможность героям — и тем самым нам, зрителям,— смотреть правде в глаза.

Несколько подробнее об этой самой, пожалуй, древней теме искусства — любви. Давайте посмотрим, каков современный киногерой «на рандеву». Вновь и вновь на экране двое вроде бы нравятся друг другу, а счастья нет. Отчего же? Почему не могут или не хотят пробиться друг к другу? Или дело в том, что никто не желает взять ответственность за любимого?

Сегодня в фаворе на экране — эмансипированные героини. Настораживают меня некоторые из них: не утрачиваем ли мы естественное представление о назначении женщины. Если в ней не развиты чувства чести, самоуважения, благородства, укореняется и нравственная неграмотность мужчины. Так вот: почему, спрашивается, жена Абрикосова в «Частной жизни», его старшая дочь не пытались с чисто женской деликатностью поправить нравственный перекос хорошего в общем-то человека, воссоздать его эмоциональное равновесие? Почему столь последовательно во вред своему мужу действует Светлана Васильевна во «Времени желаний»? Почему столь покорна жена Сан Саныча в «Прохиндиаде»? Почему никто из героинь ваших не берет на себя ответственность за близких им мужчин? Что это — позиция автора, недооценивающего нашу, женщин, социальную роль, или сигнал художника, подметившего опасное явление?

А. Гребнев. Выходит, воспитание «homo eticus», о котором здесь так интересно говорил Владислав Анатольевич Свительский,— это и есть предначертание женщины?

А. Смирнова. Если хотите, да. Но с помощью искусства... Кстати, положительный герой, о котором мы сегодня много говорим, живет не в безвоздушном пространстве. Если бы в «Соучастниках» молодой актер Сергей Колтаков не сыграл так достоверно бывшего заключенного Толю Тредубенко, не вызывал бы зрительский интерес и следователь Хлебников в исполнении Л. Филатова. Как тут не вспомнить старую театральную поговорку: «Короля играет свита». Перефразируя ее, можно сказать: положительного героя создают все персонажи — в том числе и отрицательные.

Мы излишне щедры на выдачу удостоверения «Положительный герой». Геннадию Фетисову из «Успеха» это удостоверение вручено, на мой взгляд, не по заслугам. Не путаем ли мы два понятия: правдивый характер и положительный герой? Вчера из зала Анатолию Борисовичу прислали записку: «А вот ваш герой, на которого должна, возможно, равняться молодежь, идет к своей цели даже через смерть человека — и ведь не плохого, не бездарного, а талантливого человека, пусть даже не совсем подходящего на роль. Ну, как же дальше жить Фетисову?! А он даже не мучается — с его раскаянием нет ни единого кадра в фильме». Я солидарна с автором записки.

Все окружающие для Фетисова функциональны — или работают на задуманный спектакль, или бесполезны. Герой, которого я взяла бы себе за образец, не может рассматривать другого как средство для достижения сколь угодно благородных собственных целей.

А. Гребнев. Но это и есть проблематика фильма. Именно над этим мы и призываем подумать зрителя. Искусство и мораль. Мораль и дело. Какова цена успеха — в данном случае успеха в искусстве, в театре, если завоеван он не одной лишь собственной кровью?

Вчера мне прислали и такую любопытную записку: «В фильме «Успех» что понял местный драматург? Как вы сами поступили бы? Шли бы напролом или дипломатничали ради благополучия?» Я ответил, что не знаю, не готов с ходу ответить. Вопрос этот непростой, однозначного ответа не имеет — тем-то он и интересен. Меня, признаюсь, привлекают именно такие загадочные вопросы.

И вот, кстати, о компромиссе. Сейчас нередко можно услышать, даже уже и прочесть, что у нас, мол, сохранилось традиционное отношение к компромиссу как к какому-то греху, между тем как век нынешний предлагает нам пересмотреть это понятие. В самом деле, почему бы не допустить компромисс ради достижения, скажем, определенной полезной цели? Уступить сегодня — ради того, чтобы выиграть завтра. Может быть, это разумнее, чем упрямо стоять на своем и — проиграть? Может быть, наступает эпоха разумного компромисса? Сын моих знакомых ходил лохматым, никакие уговоры родителей на него не действовали. Но вот он поступает в художественный вуз и узнает, что мастер, набирающий курс, терпеть не может лохматых. Юноша идет в парикмахерскую! Простим ему такой компромисс? Не знаю, не знаю... Я осторожно обращался бы с этим сложным понятием, ибо наша погоня за успехом любой ценой, что бы там ни говорили, чревата утратой нравственности.

Я думаю, что об этом в любом случае полезно поразмышлять.

О. Степаненко. Согласна, что главное — отношение к человеку. Мы, медики, необходимость нравственного начала в повседневной жизни ощущаем остро. Я имею в виду взаимоотношения между врачом и больным, отношение к врачу, наконец, взаимоотношения всех людей между собой. Мне нравится выражение Владислава Анатольевича Свительского «homo eticus». В свое время это называлось «порядочный человек», и, к своей радости, я замечаю, что в последнее время этот термин снова употребляется в быту все шире. Так вот, когда мы все станем порядочными людьми, будет меньше боли, меньше слез.

У Николая Амосова есть категория «количество здоровья» (или «запас прочности», «резервные мощности»). Этот резерв требуется поддерживать и развивать. На мой взгляд, один из факторов, которым он обеспечивается, — личная автономная мораль. Каждого.

Известно, в каком состоянии нервная система горожан. Восемьдесят три процента наших пациентов нуждаются в предварительной помощи психотерапевта. Не случайно мы советуем лечиться у знакомых врачей или, как раньше говорилось, у «домашнего доктора», то есть у такого, который много лет знает больного и его семью, окружение, условия быта. Надо, чтобы врач имел возможность расположить к себе человека, успокоить, снять напряжение. Вот почему задачу искусства я вижу в том, чтобы облагораживать нас всех, делать лучше и чище.

Ю. Кульченко. Вы предлагаете фильму стать «избавителем от забот», наркотиком, с помощью которого можно в любой момент уйти от гнета реальности?

О. Степаненко. Ни в коем случае. Любому медику известен вред наркотиков: они интоксицируют организм. Кино призвано не отравлять созна-

ние, а напротив, пробуждать сознательное отношение друг к другу. Финал картины «Время желаний» символичен: Светлана Васильевна замучила мужа (пусть из лучших чувств), а когда поправить уже ничего нельзя, взывает к врачу: «Ну что же вы стоите? Сделайте что-нибудь!» Поздно... Бережное, чуткое, внимательное отношение к близким, к товарищам по работе (и к подчиненным), ко всем окружающим — основа борьбы за нравственное здоровье. Ведь болезни легче предупредить, чем лечить. И пусть кино служит для нас нравственным профилакторием — я имею в виду фильмы на любую тему.

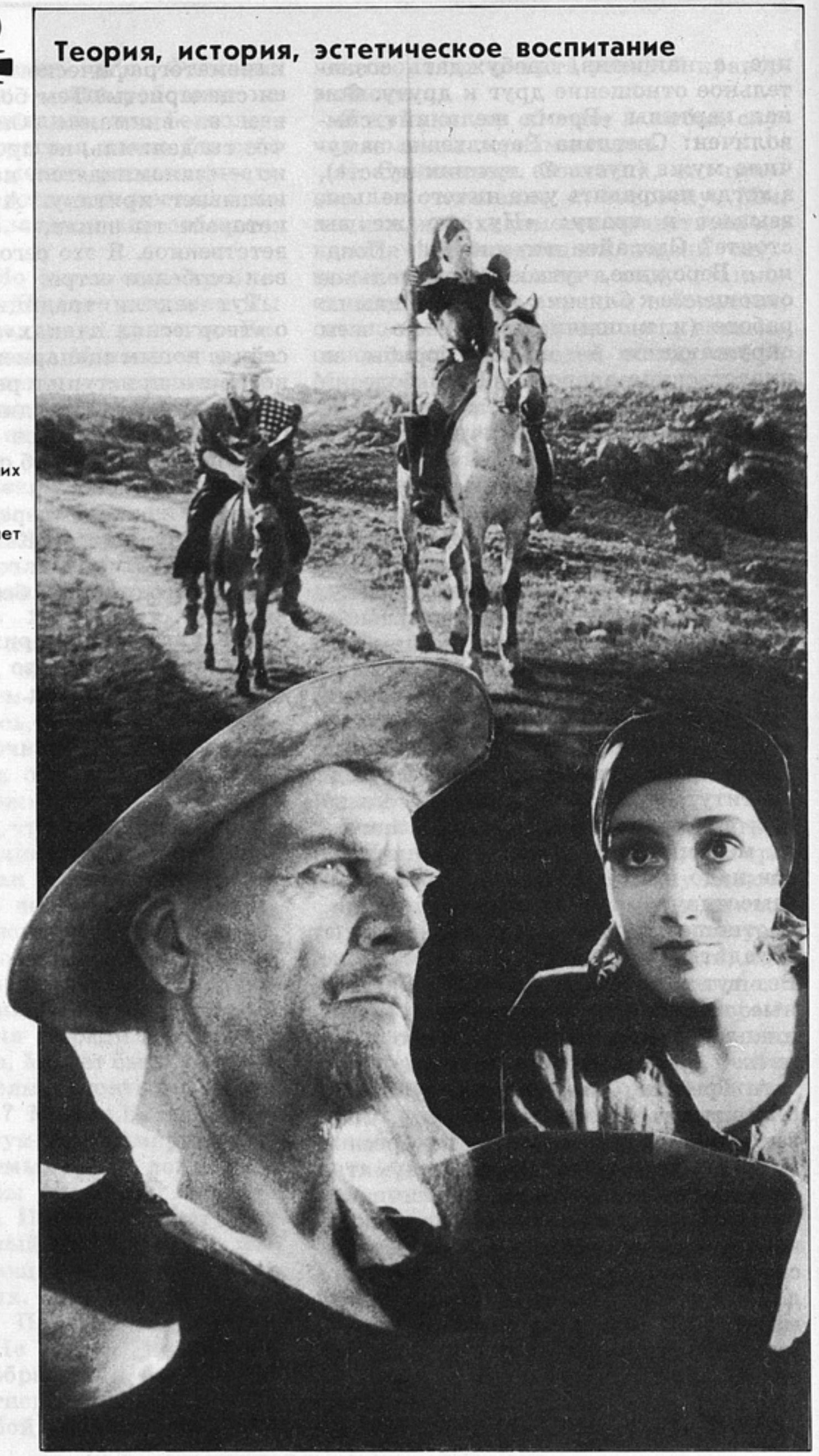
Ну а «производственные» картины о врачах должны возродить к ним доверие. Сегодня в представлении многих наш долг не служение человеку, а обслуживание его. А это разные вещи. Тут кроется одна из причин конфликтов между врачом и больными. Следует признать, что и среди людей в белых халатах встречаются деляги. Не знаю, ради каких таких благ и льгот они пошли учиться в мединститут,— во всяком случае, не во имя спасения человечества. Учащихся медицинских училищ и институтов надо приучить к мысли о полной самоотдаче и самопожертвовании. В отношении к больным мы должны обладать неистощимым терпением. Вот тут-то и требуются «положительные примеры» тех самых «праведников», о которых только что шла речь.

А. Гребнев. Хочу от всей души поблагодарить вас за эту встречу. Сказано действительно много интересного, над чем хочется думать и думать. Увы, кинематографисты, в отличие от людей театра, лишены повседневного контакта со зрителями, той «обратной связи», которая всегда дает ориентир для творчества. А между тем у кинематографа есть свой круг искушенных ценителей, людей, следящих за его развитием, интересующихся творчеством даже таких «теневых» фигур, какими, в силу самой специфики кинематографического дела, являются сценаристы. Тем более благодарен вам за внимание. Оказывается, то, что ты делаешь, не проходит бесследно — запоминается, находит отклик, вызывает критику. А значит, дело, которым ты занят,— заметное и ответственное. Я это сегодня почувствовал особенно остро.

Тут задали традиционный вопрос о «творческих планах». Отвечу: занят сейчас новым сценарием, к постановке которого приступил режиссер Карен Геворкян на киностудии «Ленфильм». Сценарий называется «Знаю только я», в нем речь идет об ответственности отдельного человека — если хотите, каждого из нас — перед лицом прошлого и будущего. Как я понимаю, как раз то, о чем мы говорили с вами в ходе сегодняшней беседы...

От редакции. Сценарий «Знаю только я» опубликован во втором номере журнала за этот год.

Теория, история, эстетическое воспитание



Как отражается художественный процесс в искусствоведческих работах последних лет? Об этом размышляет Яков Варшавский в статье «На перекрестках искусств»

Мемуары и публикации

Неизвестный Шаляпин: страницы кинобиографии великого певца

Я. ВАРШАВСКИЙ

На перекрестках искусств

Александр Блок утверждал:
нельзя жить в искусстве
без «во имя».
Несколько книг,
возникших на перекрестках
искусств,
тем и примечательны,
что ставят перед художником
и зрителем вопрос:
а во имя чего
поставлен этот фильм,
этот спектакль?
Или не было «во имя»,
а значит, не участвовала в работе
гражданская совесть?
Но тогда не надо удивляться
мизерности результата.

Импровизация, как известно, требует хорошей подготовки. У новизны в искусстве бывает немалая предыстория. Когда вышли на экран «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана», многих кинематографистов поразила естественность поведения исполнителей главных ролей — безымянного крестьянского Парня и сына степей Баира. Знатоки при этом нахваливали неискушенность «натурщиков» в главных ролях: вот что значит подлинная природа на экране, говорили они, отсутствие профессионализма! Никаких штампов! Но даже знатоки ошиблись: эти роли были сыграны опытными театральными актерами. И. Чувелев — замечательный Парень в фильме В. Пудовкина — начинал на эстраде, в театриках миниатюр, учился изощренной ритмопластике у Н. Фореггера, что и позволило ему применить в большой кинороли средства пантомимы. И В. Инкижинов — Баир, потомок властителя Азии, прошел изрядную профессиональную школу у Вс. Мейерхольда, учился и сам учил биомеханике.

В скетчах, пародийных сценках обретал начальную азбуку мастерства великий киноактер Борис Бабочкин, эстрадные площадки были стартом и для Игоря Ильинского, Бориса Тенина, Сергея Мартинсона, Михаила Жарова. Лаконизму, пластичности, мгновенности характеристики — этому научились Николай Черкасов и Борис Чирков в театрах так называемых «малых форм» и в ТЮЗе[1].

Основательный театральный опыт, а не святой наив помог актерам избежать старых штампов в новом искусстве.

Помню, после премьеры «Председателя» — фильма, поразившего нас истинностью страстей братьев Трубниковых,— в редакции киножурнала среди профессионалов разгорелся

[1] См. об этом в кн.: Уварова Е. Эстрадный театр. 1917—1945. М., 1983.

спор. Кто-то утверждал, что Семена Трубникова сыграл не актер, а настоящий крестьянин, что режиссеру посчастливилось встретить его в киноэкспедиции, в селе. Действительно, Семен Трубников был живым, непридуманным человеком, но вскоре стало известно, что Иван Лапиков — опытнейший актер Волгоградского театра, профессионал высокого класса. Это подтвердили следующие его роли. И Мунзук, исполнитель главной роли в «Дерсу Узала», оказался не жителем тайги, как думали многие, а весьма заслуженным мастером тувинской сцены, сыгравшим десятки ролей в пьесах Островского и Чехова.

Такие ошибки закономерны, каждый шедевр — достижение преемственное, в его состав входит опыт многих предшественников. Как изумились зрители фильма «Летят журавли», когда ожило, задвигалось, стало одушевленным пространство кадра, пронизанное эмоциями потрясенной Вероники. И у этой новации была театральная предыстория: в юные свои годы Сергей Урусевский не пропускал спектакли Мейерхольда, в частности «Д. Е.»,— он был ошеломлен тем, как щиты на колесиках, в программках они назывались «движущиеся стены», делали сценическое пространство быстро меняющимся, живым, а подвижные фурки в «Ревизоре» давали режиссеру возможность преодолеть статику сцены, найти ритмы, ракурсы, композиции, передающие дух тревоги и смятения. Новаторству театральному Урусевский ответил с помощью репортерской ручной камеры новаторством экранным.

Глубинные связи театра и кино куда более существенны, чем об этом принято говорить. Но жажда гордой независимости побуждала молодых энтузиастов нового искусства искать не связь с театром, а полную от него свободу. И это во многом было полезно, помогало найти выразительные средства, которыми театр не владел. Очевидно, обособление и взаимопроникновение искусств равно необходимы.

•

Вот самый простой, сегодняшний пример. Именно сегодня, когда пишутся эти строки, телевидение показывало телеспектакль Художественного театра «Волоколамское шоссе». Театр поставил спектакль (режиссер Всеволод Шиловский) по повести Александра Бека, пронизанной жгучим, можно сказать, документализмом горькой осени 1941 года. При этом проза Бека пришла на телесцену именно как проза, театр не подгонял ее под привычную драматургию. Игровые кадры здесь «состыкованы» с хроникальными, подготовленными, как указано в титрах, кинодокументалистами И. Ицковым и М. Бабак. Генерала Панфилова — историческое лицо — сыграл, и превосходно сыграл, Георгий Бурков, признанный мастер игрового кино. В свое время Станиславский писал, что экран взял у театра всех его лучших актеров и не дал ему ни одного. Теперь дела обстоят иначе. В театр пришли кинознаменитостями Станислав Любшин, Николай Губенко...

Сводки Информбюро читает в телеспектакле, заставляя нас снова пережить трагические и счастливые мгновения давних лет, Юрий Левитан. Мы все еще по инерции называем его диктором, а ведь он был Артист, Художник... «Как там Левитан?» — спрашивали мы друг друга в годы войны на фронте и в тылу. Мы умели находить в сказанном им больше прямого сообщения, улавливали еще и настроение Левитана, он был, казалось, в центре событий. Мы разгадывали, что означают вибрации его удивительного голоса. Это было родившееся в грозных испытаниях войны новое искусство — актерский документализм. Может быть, начало ему положил Владимир Яхонтов, читавший газетную полосу как художественное произведение.

Надо проявить, наконец, больше внимания к моментам «диффузии», взаимопроникновения искусств, чтобы

точнее понять, как складывается в чем-то общий синтаксис кино, театра и телевидения наших дней.

Не мешает вспомнить по этому случаю, что первые же впечатления Станиславского — от фильмов, которые он видел в 1899 году! — побудили его увлеченно взяться за план «синематографического» спектакля по рассказам Чехова. Осуществить задуманную постановку Станиславскому не удалось, но уже через десяток лет Немирович-Данченко в работе над «Братьями Карамазовыми» ошеломленно и восхищенно заново открывает и делится открытием со Станиславским, что «синематограф», как образная структура, может обновить язык театра[2].

Оба они — Станиславский и Немирович-Данченко — никогда не теряли интереса к кинематографии, очень хотели поработать на съемочной площадке. Константин Сергеевич пишет в Москву весной 1923 года из Нью-Йорка о своих планах: «Кинематограф. Мне представился совершенно исключительный сценарий (который мы сыграем в Москве). Грандиозный, который можно было бы озаглавить «Трагедия народов». Тут и Грозный, и Федор, и Димитрий, и русский народ, отлично охарактеризованный»[3]. Грандиозный фильм, задуманный Станиславским, представлялся ему обобщением того, что осмыслено и осуществлено на сцене Художественного театра.

Немирович-Данченко задумал в Голливуде три сценария для Чаплина, экранизации пьес Островского и своей — «Цена жизни»; ему, как и Эйзенштейну, Голливуд многое сулил, но не дал возможности хоть что-нибудь реально сделать. Его жизни, такой долгой, не хватило на осуществление всего задуманного.

Исканиям Мейерхольда в пограничных областях театра и кино посвящена книга «Пути к синтезу» А. В. Февральского, сделавшего необычайно много для собирания и изучения фактов, относящихся к занимающей нас проблеме.

●

Взаимопроникновение искусств находит новые и новые каналы. Прежде кино отбирало у театра не только актеров и режиссеров, но и пьесы; сегодня один театр ставит «Коммуниста» Евг. Габриловича (под названием «Вся его жизнь»), другой — «Дублер начинает действовать» В. Черных в сценической адаптации; с успехом идут и в кинотеатрах, и в театрах «Кто боится Вирджинии Вулф?», «Человек на все времена», «Вкус меда», «...А этот выпал из гнезда» («Полет над кукушкиным гнездом»), «Скованные одной цепью», «Ксения, любимая жена Федора». В телевидении возможности кино и театра встречаются постоянно, и кто сегодня убедительно скажет, чем, собственно, телефильм отличается от телеспектакля? Однако вовсе не исчезает интерес к поискам, к изобретению художественных структур, осуществимых именно и только в театре или в кинематографии, недоступных «соседям».

Некоторые перегородки, считавшиеся неприкосновенными, исчезают. Довольно долго в кинематографии считалась аксиомой несоединимость «игры» и «документа». Потом убедились: пусть нет на документальном экране играющего актера, игра в талантливом фильме все равно есть: играет режиссер — документом. Иначе нет искусства, образа, личности автора — художника. Затем кинематограф решительно — это могло поначалу показаться кощунством — стал соединять игровое и документальное начала. Ограничусь двумя-тремя примерами: Марлен Хуциев проделал сложный эксперимент такого рода в картине «Мне двадцать

[2] Немирович-Данченко В. И. Избранные письма, т. 2. 1910—1943. М., 1979, с. 43.

[3] Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1961, с. 50.

лет», заразив многих режиссеров желанием «гибридизировать», соединять прежде несоединимое. Элем Климов с необычайной смелостью и точным глазомером смонтировал игровые и хроникальные фрагменты в своей нарушающей многие каноны «Агонии». И это лишь отдельные примеры из длинного ряда фильмов, узаконивших существенное дополнение к синтаксису кино. Может быть, отсюда — проникновение документального начала в театр. Несколько драматических театров сыграло статью из комсомольского журнала о трудных девичьих судьбах. Статья, называвшаяся «Вагончик», ничего общего с обычной пьесой не имела. На зрителей Тбилисского русского и Московского Художественного театра (на Малой сцене) эти постановки произвели сильное впечатление невыдуманностью коллизий, неожиданностью нравов, прежде на сценах не прорисованных, во всяком случае, с такой мерой остроты. Зрители приняли новизну обновленного склада сценического произведения — новизну, пришедшую в театр из недр кино.

Талантливый и решительный белорусский режиссер Виктор Дашук экранизировал страницы документальной повести С. Алексиевич «У войны не женское лицо». Получился фильм исключительного драматизма, а главное — высокого благородства. В нем участницы войны рассказывают о своей юности с такой прямотой, и так справедливы их сдержанные, но гневные упреки мещанам, ханжам, не способным понять, какие мотивы заставляли девушек идти на фронт, что картина захватывает, мне кажется, больше, чем обычный беллетризированный фильм о людях фронта. После этого фильма новеллы Алексиевич пришли к зрителям театра и эстрады.

Московский «Современник» сыграл несколько лет назад трилогию «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики». Ее нельзя назвать документальной в точном значении слова, но она выросла из исторических фактов, ситуаций, мемуарных свидетельств, архивных исследований. Потом Московский Художественный театр сыграл «Так победим!» — и эта пьеса М. Шатрова, появившаяся вслед за «Красными конями на синей траве», выстроена на документах истории.

Запомнился такой кинематографический наплыв в спектакле «Большевики»: на сцене актеры играют эпизод заседания большевистского руководства, обсуждающего эсеровское покушение на Ленина; в этот момент по сцене шагает смена караула, несущего охрану Кремля. Это настоящие солдаты, их не примешь за актеров. «Документальные» солдаты. Они «не видят» актеров, актеры «не видят» солдат. Получается нечто вроде двойной экспозиции, когда одно киноизображение совмещается с другим. Зрительный зал принимает этот парадокс как нечто естественное — в 20—30-х годах недоумениям не было бы конца.

Полсотни лет назад вахтанговцы ввели в пролог «Егора Булычова» чтение газетной хроники — новшество было замечено и отмечено всеми писавшими о спектакле. Кто сегодня удивился бы такому сценическому приему?

И заявили о себе критики, одинаково близкие театру, кино и телевидению. Когда-то считалось дилетантством писать сегодня о драматической сцене, завтра о фильме, потом о телепрограмме. С некоторых пор дилетантством выглядит отсутствие интереса критика ко всему, что выходит за пределы узко понимаемой специальности. Одним из первых пересек границы этих искусств театральный критик Вл. Саппак, теперь его называют отцом телекритики. Вместе с ним или вслед за ним тот же путь прошли М. Туровская, Ю. Ханютин, И. Соловьева, В. Шитова, Н. Зоркая, К. Щербаков, Ю. Богомолов, А. Плахов... Они — театроведы? Киноведы? Может быть, телеведы? Искус-

ства, их привлекающие, связаны общим кровообращением.

В книге А. Свободина «Театральная площадь»[4], быстро нашедшей множество читателей, мы отметим мастерски написанные разборы телевизионного рассказа-представления Ираклия Андроникова «Тагильская находка», «Холстомера» в постановке Георгия Товстоногова (инсценировка М. Розовского), «Анны Карениной» на экране и других произведений трех искусств. Что при этом делает книгу именно книгой, а не собранием отдельных этюдов, рецензий, эссе? Творческая личность автора — критика, драматурга, участника общего художественного процесса. Если в прежние десятилетия критику не то что дозволялось, а не рекомендовалось посвящать самому себе страницы в своих трудах, и только Ю. Юзовский, если не ошибаюсь, уверенно ввел в критическую статью тех дней «я» критика, то теперь А. Свободин начинает книгу очерком о своем детстве, о первых художественных впечатлениях, о соседях по дому — это были очень значительные люди искусства. И автобиографическая глава хорошо вводит нас в книгу. Так в произведении современного искусства обычно четко фокусируется «я» художника. И в критике мы теперь желаем кристаллизации индивидуальности автора, мы то верим ему, то спорим с ним, но и для спора надо ясно видеть собеседника.

Не случайно, должно быть, почти во всех театрально- и кинокритических книгах, написанных в эти годы, мы встречаем страницы дневника, мемуаров. Это *мемуары о сегодняшнем.* Вот пишет А. Свободин, как в театре «Современник» репетируют «Обыкновенную историю». На репетиции огорчение: почему-то не получается сцена, в которой двое товарищей прощаются надолго и оставшийся в глуши благословляет уезжающего стихами Пушкина: «Пока свободою горим...» Почему-то «не звучат» у молодого актера строки стихотворения-клятвы, а играть такую сцену как «проходную» — преступление. И Галина Волчек, ведущая репетицию, прибегает к решительному средству: напоминает актеру, что театр отвоевал право на жизнь тем, что каждый в нем знал, «ради чего мы живем». Зрителю полезно знать, какие страсти возникают порою на репетициях, — свободинская книга напомнит ему, что русский театр, советский театр — место не службы, а служения, и не декларация это, а основа работы, язык контактов.

●

Александр Блок утверждал: нельзя жить в искусстве без «во имя». Несколько книг, возникших на перекрестках искусств, тем и примечательны, что ставят перед художником и зрителем вопрос: а во имя чего поставлен этот фильм, этот спектакль? Или не было «во имя», а значит, не участвовала в работе гражданская совесть? Но тогда не надо удивляться мизерности результата.

Об этом же заставляет думать кинематографистов, как и людей театра, книга Анатолия Смелянского «Наши собеседники». Критик обнаруживает в ряде постановок русской классики в последние годы повторяющиеся, беспокоящие его черты. «Наступали,— пишет он,— времена «тихой» классики. Чацкий, казалось, был занят исключительно делами любви. Никого не обвиняющий Иванов предавался отчаянию, негромкому, как зубная боль. Отелло надевал очки в тонкой оправе и погружался в чтение. Характер диалога с прошлой культурой изменился»[5]. Изменился по сравнению с той порой, когда в классике, как и в современной пьесе,

[4] Свободин А. Театральная площадь. М., 1981.

[5] Смелянский А. Наши собеседники. М., 1981, с. 147.

театр, а с ним зритель, взволнованно искал и находил то, что отвечало чувствам деятельного, энергичного жизнеутверждения и такого же активного отрицания.

А что такое «тихая классика»? Смелянский напоминает о спектаклях, в которых была очевидна академическая основательность, актерская выучка, не было только страсти, боли, нерва, радости сражения с рабским в человеке. То есть не было «во имя». Книга заставляет припомнить и кинопостановки классики, тоже оказавшиеся до изумления «тихими». Скажем, «Рудин». Роман, в свое время не только «отражавший действительность», но и создававший ее, на экране оказался источником риторики, и только. Известно ведь, что «тургеневские женщины», да и «мужчины тургеневские», появились сначала на страницах романов, потом в самой жизни. Еще более обидная, на мой взгляд, история произошла с чеховским «Рассказом неизвестного человека». Произведение это — о народовольце-подпольщике, уставшем от борьбы,— было особенно дорого Чехову. Рассказ драматичен, масштабен, значителен не меньше, чем лучшие пьесы Чехова. В нем одна человеческая душа — героини — тянется к подвигу, готова к нему, другая — героя — утомленная, поникшая, отказывается от борьбы, желает погрузиться в радости тихой любви, пожить для себя, как говорят в таких случаях мещане. В «Рассказе...» кипят страсти сильнейшие — на экране тишь да гладь.

Припоминается также экранное изложение великой гоголевской комедии, получившее водевильное название «Инкогнито из Петербурга». Эти фильмы не вызвали у зрителей ничего, кроме вялого любопытства. Таково кинопродолжение того ряда театральных спектаклей, которым посвящена проницательная и требовательная, хоть и спокойная по интонациям, критика Смелянского.

Он разбирает весьма характерную постановку «Месяца в деревне» в Театре на Малой Бронной. Эти страницы написаны с той свободой, какая дается исчерпывающим знанием предмета и долгими размышлениями.

Книга напоминает: на страницах режиссерского экземпляра «Месяца в деревне», ставившегося в 1909 году, есть замечание Станиславского, относящееся к милой, изящной, прекрасно воспитанной Наталье Петровне Ислаевой: «Подлюга». Или: «Это уж просто подлость». В такой элегично-усадебной пьесе! Как грубо выражался деликатнейший Константин Сергеевич! Но ведь Тургенев элегии и не писал, и в названии пьесы — скрытая усмешка. А сегодня иной режиссер видит в ней повод для мечтательного «ретро». Ни над Тургеневым, ни над Станиславским «ретро» власти не имело. Анкетно-биографически Тургенев был близок к Ислаевым и Кирсановым, но его любовь была отдана Базарову, чего, кстати, исторические Базаровы часто не понимали и не ценили, а это огорчало Тургенева больше, чем недовольство Кирсановых его сочинениями.

Если Константин Сергеевич выражался по адресу Натальи Петровны так решительно, то почему бы нам с вами не назвать то, что происходит с рядом классических произведений, их мещанизацией? Великолепно получился фильм Никиты Михалкова о Платонове потому, что уже в сценарии, написанном режиссером вместе с Александром Адабашьяном, воплощен истинно чеховский мотив, трагедийно-комедийный: крах человека, вчерашнего лидера молодежи, ставшего мещанином. В пьесе о Платонове, написанной в 1880—1881 годах, громко звучит мотив: припомни, кем ты был вчера, и подумай, кем стал сегодня. А «вчера» — это 70-е годы, когда так гордо, с такой надеждой звучало слово интеллигента-разночинца (интеллигента-дворянина тоже), звавшего к решительному переустройству российской жизни.

Помню лаконичный разговор после первого же просмотра «Неоконченной пьесы для механического пианино». «Не понимаю, о чем фильм»,— сказал в толпе один зритель. «А ведь так все ясно!» — сказал другой. «Что именно вам ясно?» — сердито спросил первый. «Нельзя изменять идеалам! Об этом фильм!» — ответил второй.

И в самом деле, ведь об этом и пьеса о Платонове, и «Иванов», и «Дядя Ваня», и «Рассказ неизвестного человека», и еще многое у Чехова.

Он избегает поучений и наставлений, но взгляды на честь, достоинство, долг перед людьми у него в высшей степени определенные, не подверженные модной рефлексии. Потому и называл Н. С. Лесков пьесу «Иванов» учительной. Чехов учит, не желая ни секунды выглядеть учителем, такая у него стратегия. Старая писательница Татьяна Львовна Щепкина-Куперник рассказывала перед войной в редакции газеты «Советское искусство», как однажды явился к ней Чехов. Она жила тогда близ Страстной площади. Часов в десять утра Антон Павлович спустился к ней откуда-то с чердака, слегка испачкавшись в пыли и копоти. Он предложил «куме» — так называл он юную поэтессу — пойти в кафе позавтракать, но только по чердакам и крышам. Татьяна Львовна согласилась, и был заключен договор с Чеховым: каждое утро вместе ходить завтракать такими путями — и ни шага по тротуарам. Она подумала тогда, добавила Татьяна Львовна, что Чехов готов выглядеть пусть легкомысленным, только бы никто не счел его моралистом, но спрашивал с себя и с близких ему людей строго. Чехов мог дурачиться — но и в забавах оставался Чеховым.

Существует мнение, что сначала рассказики писал легкомысленный Антоша Чехонте, потом он переродился и стал серьезным писателем Чеховым. Не было, однако, такого перерождения — ведь трагикомическая пьеса о Платонове была написана тем же Антошей Чехонте, юным студентом, забавляющим читающую публику в «Осколках». А по ночам Чехонте писал строгое обвинение Платонову — бывшему учителю молодежи, потерявшему право учить. Одним и тем же пером были написаны юмористические рассказы и громадная по мыслям и по объему пьеса, в которой звучат мотивы и «Дяди Вани», и «Вишневого сада», и других будущих шедевров. Вывод? Русская классика тихой, безмятежной быть не может, не умеет. И если Чацкий в спектакле занят только заботами любви, значит, Смелянский прав — это не грибоедовский Чацкий.

А. Смелянский напоминает: герой «Подростка» Достоевского, не раз игравший в любительских спектаклях роль Чацкого, в исповеди говорит сыну: «У нас создался веками какой-то еще нигде не виданный высший культурный тип, которого нет в целом мире, — тип всемирного боления за всех... Он хранит в себе будущее России. Нас, может быть, всего только тысяча человек — может, более, может, менее — но вся Россия жила лишь пока для того, чтобы произвести эту тысячу. Скажут — мало, вознегодуют, что на тысячу человек истрачено столько веков и столько миллионов народу. По-моему, не мало»[6]. В подготовительных материалах к роману Чацкий назван первым в этой тысяче. Сегодня, когда талантливая группа кинематографистов готовит фильм о Грибоедове, не пригодится ли ей напоминание об этой «тысяче»? О месте Чацкого, Грибоедова в ней, о родословной русской интеллигенции?

Литературоведы прошлого века умели в сложнейшем сплетении мотивов, образов уловить главную заботу писателя. П. В. Анненков (ему Гоголь диктовал страницы «Мертвых душ», а Белинский — горькое письмо Гоголю) так определил «вопрос вопросов» русской литературы его века:

[6] Достоевский Ф. Собр. соч. в 10-ти т., т. 8. М., 1957, с. 515—516.

как избавить от рабства Россию? От этого «вопроса вопросов», не оставляющего места для изящной болтовни, знаменитые своей страстностью русские споры, непримиримость к средней точке зрения. «Тысяча», представляемая Чацким,— это авангард России, ее разум и совесть, отвергающая рабство в любом его проявлении. Перебирая варианты трактовки образа Чацкого в постановках различных театров, Смелянский помогает уловить меру приближения режиссера к истине великого образа и степень отдаления от нее. Но вот крепостное право отменено, а «вопрос вопросов» не исчерпан — рабство продолжает гнездиться в слабых человеческих душах. Ему объявляют войну наследники Чацкого, против него ведут терпеливую долгую осаду Чехов, Горький. Преемственность сверхзадач литературы и искусства подхвачена мастерами театра и кино — пусть не всеми и не в равной степени: и острота понимания сверхзадачи различна, и накал страстей неодинаков. Критик Смелянский помогает увидеть за частными успехами и неуспехами театров, за мыслями, то отчетливыми, то расплывчатыми, единый процесс: упрямое одоление индивидуализма — не такого уж страшного с виду порождения духовного рабства.

Интересен в «Наших собеседниках» разбор вариантов толкования в театре и кинематографии «Преступления и наказания», пьес Салтыкова-Щедрина, Горького. Это всегда объяснение мотивов поступков героя. Почему убивает Раскольников — потому что голоден? Или хочет такой страшной ценой спасти сестру? Или вынашивает идею облагодетельствовать человечество, освободившись от нравственного закона? Окончательного решения о том, какое толкование считать верным, критик, разумеется, не выносит. Главная забота его — совершенствовать работу мысли читателя, и для этого Смелянский предоставляет слово на страницах книги товарищам по цеху — чуть ли не каждый даровитый критик-исследователь представлен здесь небанальным высказыванием.

Многое радует в этой книге. Если бы поменьше снисходительности к неглубоким режиссерским мыслям, тем более к их отсутствию! Ведь так часто бывает укорочена в спектакле и фильме не только рассказанная писателем история, но сама его мысль — а уж это непростительно. Но критик словно боится, что его назовут слишком строгим судьей... Что поделаешь: профессия, как говорится, обязывает. Смелянский замечает, например, что упоминавшийся тургеневский спектакль в Театре на Малой Бронной ограниченнее, беднее пьесы по замыслу. Отчего беднее? Теперь режиссеры довольно часто выступают с книгами, в которых сами прослеживают историю своих постановок. Полезнейшее дело! А. Эфрос объяснял в своей книге, что именно побудило его взяться за «Месяц в деревне», какое у него было «во имя». Оказывается, потребность в несуетности, «эпическом покое». Но Тургеневу еще в прошлом веке напрасно приписывали барственный покой в неспокойном мире. Это делали критики близорукие. Тургенев видел свою цель не в том, чтобы изображать гражданственность — он вызывал ее в читателях, а это куда важнее. Не было у наших классиков жажды безмятежной идиллии! Может быть, искать у Тургенева усадебного покоя — значит «мещанизировать» его? Об этом критик мог бы высказаться строже...

Наверное, каждое поколение критиков желает непременно иметь своих Станиславских и Мейерхольдов — не отсюда ли заведомая снисходительность к режиссерам других масштабов, тон опеки? Как-то я сказал молодому критику, точнее, критику средних лет: не могу понять, как, любя Чехова, а в любви к Чехову теперь клянутся все, можно простить такую, например, интерпретацию «Трех сестер»: каждая сестра в отдельности, и все вместе, и их друзья и любимые

превращаются на сцене по воле режиссера в неугомонных болтунов. Весь спектакль — болтовня, болтовня, болтовня — в гостиной и в саду, громко и шепотом, наедине и во всеуслышание. Это ведь и есть омещанивание благородных человеческих душ. О, как был шокирован коллега этим замечанием! За Чехова он не обиделся, а вот за режиссера — как еще! Но ведь в самом деле нельзя забывать, во имя чего писал Чехов. И Зинаида Федоровна Красновская в «Рассказе неизвестного человека» — не капризная дамочка, уходящая от одного любовника к другому со своими шляпными коробками, а родная сестра «тургеневских женщин», на ее долю досталась драма прекрасного человека, живущего в пору общественного упадка; она сближается с революционером-подпольщиком, потому что рвется к подвигу, готова к нему, но сам-то революционер-подпольщик в рассказе Чехова дезертирует в личную жизнь. В этом драма Зинаиды Красновской, и нельзя в спектакле или фильме ее омещанивать.

И Рудина не надо превращать в говоруна, он тоже — из «тысячи», пусть судьба его незаманчива. Как избежать девальвации человеческих ценностей, не упрощать героев и героинь классики? Это подсказывает хотя бы тот диалог на репетиции, который записал Свободин.

А кстати, для понимания атмосферы, в которой рождался «Современник», следовало бы, наверное, обнародовать студийный устав юного коллектива. Он требовал от будущих актеров умения служить общему делу. Жаль, что никто из основателей театра пока не написал о том, как были организованы Олегом Ефремовым и его товарищами благородные, требовательные отношения между ними — они не сами сложились, их надо было сложить. Такие отношения угадываются, улавливаются в зрительном зале. Так ведь и первые зрители первых спектаклей Художественного театра были покорены не только искусством исполнителей — мне даже кажется, что оно было не таким уж поначалу ошеломляюще высоким, но и проникающим в зал духом коллектива, его интеллигентностью. Сегодня наше общество очень интересуется искусством создания нравственного климата в коллективе — это одна из важных общенародных, общегосударственных проблем.

На «Мосфильме» рассказывают с удовольствием, что Никита Михалков умеет не только хорошо снимать фильмы, но и создавать творческую обстановку в съемочных группах, и группы поэтому стремятся к самосохранению и готовы работать больше других, столько, сколько понадобится, только бы не терять общность. И потому удается снимать хорошие фильмы. Кто-нибудь должен написать об этом...

●

А. Свободин умеет завязывать дружеские контакты с режиссерами и актерами. Полезно это критику? Можно представить себе отличного критика, знакомого со своими «подопечными» только по фильмам, по спектаклям, не знающего ни закулисья, ни заэкранья; у такого критика свои преимущества — у него, как говорится, руки свободные, он не связан личными отношениями, иногда мешающими нелицеприятной критике. А вот Ю. Юзовскому, дружившему чуть ли не со всеми талантливыми людьми театра и кинематографии, это не мешало быть, когда надо, острокритичным, вполне искренним. Вообще каких-то правил здесь быть не может. Если бы не личные контакты Майи Туровской с М. И. Бабановой, ей едва ли удалось бы написать такой захватывающий «документальный роман» о ней — исследование не просто биографии, а жизни души замечательного художника[7]. Все, кому доводилось встречаться с Бабановой, знают, как

[7] Туровская М. Бабанова. Легенда и биография. М., 1981.

трепетно охраняла она сферу творчества от вторжения любопытствующих, как неохотно открывалась даже в дружеских беседах. А в диалогах с Туровской открылась. Поразительное достижение критика-документалиста!

Другой превосходный «документальный роман» — о Владимире Ивановиче Немировиче-Данченко — написала Инна Соловьева[8], заново изучив известный, а частично и малодоступный прежде материал о нем — письма, мемуары, стенограммы. Книга приблизила к нам великого режиссера, позволила лучше рассмотреть на крупных планах его неповторимую индивидуальность. Он прожил долгую и счастливую жизнь, осуществил мечты молодости так полно, как это редко случается, а все-таки многое о нем мы узнаем из книги Соловьевой чуть ли не впервые. Потому что знали его не то чтобы мало, а как-то неточно, ограниченно. Может быть, потому, что очень уж впечатлял, фокусировал на себе внимание образ его гениального сотоварища. А Немирович-Данченко достоин не меньшего интереса и любви. К тому же М. Булгаков своим шутливым, но едким «Театральным романом» настроил читателей на ироническое отношение к нравам Художественного театра, его творцов. Роман остроумный, но театр все-таки был другим и его основатели — другими. Инна Соловьева, как и Майя Туровская, ввела в читательский обиход материал, добытый по ту сторону сцены, и каким же неутомимым искателем, открывателем прежде неведомого в искусстве театра, да и кино, предстал Немирович-Данченко, чья режиссерская карьера представлялась нам дописанной до последней исчерпывающей строки!

После книги о Немировиче-Данченко И. Соловьева вместе с В. Шитовой написала привлекшую общий интерес монографию о К. С. Станиславском[9]. Как трудно вступать в соревнование с классическим литературным автопортретом самого Станиславского, образцовым самоисследованием гениального художника, обладавшего необычайным даром анализа — и в художественном творчестве, и в постижении его законов! Казалось бы, что можно прибавить к тому, что написал сам Константин Сергеевич о своей жизни в искусстве? Однако книга займет хорошее место в ряду трудов о значительнейшем явлении в мировом театре, потому что авторы написали портрет и Станиславского, и его времени. Но этот предмет требует особого разговора.

●

Наконец, «Алексей Попов» — книга Н. Зоркой. И в ней, как в романе, вырастает образ героя искусства, достойного общего восхищения и любви,— образ Художника без страха и упрека. Благородная, без компромиссов со своей совестью жизнь, верность идеалам юности до последнего вздоха, постоянная готовность взяться за самое трудное, самое необходимое современникам дело, и никаких «проходных» работ, как обычно именуются деляческие постановки... Только честный разговор в искусстве о своем обществе, о своем времени и трата себя, безжалостная, беспощадная,— это и есть режиссер Алексей Попов.

Нея Зоркая пишет уверенно, находит множество значительных подробностей и нюансов в спектаклях, поставленных Поповым, в том числе и тех, которые она просто не могла видеть по самой уважительной причине — по возрасту. Эта уверенность, картинность описаний — скажем, «Поэмы о топоре» или «Моего друга» — результат огромной исследовательской работы. Я старше Зоркой и могу подтвердить: да,

[8] Соловьева И. Немирович-Данченко. М., 1979.

[9] Соловьева И., Шитова В. К. С. Станиславский. М., 1985.

именно так играли в пьесах Погодина Дмитрий Орлов, Михаил Астангов, именно такое впечатление производили спектакли. Они запомнились хорошо, как все в искусстве, отмеченное первородством. Мир, открытый для театра Николаем Погодиным и Алексеем Поповым,— мир сталевара Степашки, строителя Гая — был для зрителей тех лет познанием незнакомых характеров, ситуаций, судеб, и Зоркая напоминает об этом. Жизнь художника часто драматична. Читатель узнает, что, скажем, знаменитый спектакль «Ромео и Джульетта», принесший столько радости зрителям, самому режиссеру принес драму разрыва с театром, которому он отдал столько сил, энергии, таланта. Режиссер, оказавшийся жертвой актеров, причем талантливых, вынужденный покинуть театр, о чем сами же актеры потом горевали, писали ему покаянные письма,— сюжет, прямо скажем, напряженный. Автор книги, рассказав обо всем этом достаточно красноречиво, еще больше увлекается и нас увлекает теми страницами, где Попов счастлив, где ему удается сделать то, в чем он был истинным новатором,— воплощение образов людей первых пятилеток. Время, к которому эстетика «ретро» отношения не имеет. Это время доступно сегодня тому художнику, который готов жить такой же самозабвенно деятельной жизнью, как герои той поры. Книга разжигает страсти такого рода, и в этом, мне кажется, ее значение. Она воспитывает вкус к упрямому, своему слову в искусстве. Позволяет увидеть в Попове не только ученика гениальных учителей, но и учителя, давшего ключ многим названным и неназванным ученикам к воплощению современного репертуара.

Театральный путь Попова перекрещивается, как известно, с его кинематографическим путем — тоже новаторским,— и Зоркая уделяет этому должное внимание. Она пишет, как Попов выстраивал свои кинокомедии, как при этом естественно театральное начало сочеталось с кинематографическим — в годы, когда правила хорошего кинематографического тона требовали открещиваться от театра. Попов не уподоблял фильм спектаклю, учился, в частности, у Эйзенштейна в его «вольной мастерской» при Техникуме кинематографии, искал отличие экранной образности от сценической, но антагонизма между ними не признавал. «Попов оказался выше вражды»,— пишет Зоркая, имея в виду «теоретическую вражду» между энтузиастами «чистого кино» и учителями сцены. Его кинопостановки по-своему «предвосхищали следующую стадию параллельного развития театра и кино, когда война между ними окончится и родятся художники, равнозначимые и одинаково сильные в обеих сферах единого искусства режиссуры...»[10]

●

В книге «На темы Гоголя» А. Мацкин обращается к спектаклям выдающихся мастеров русской сцены. Он особено интересно пишет тогда, когда судьба посылает ему находку, позволяющую опереться на красноречивые факты. Это могут быть дневник режиссера или актера, переписка, стенограммы репетиций, архивные редкости... Тогда происходит как бы реконструкция давнего шедевра.

На ловца, как говорится, и зверь бежит. Работая над книгой о П. Орленеве, А. Мацкин нашел фотоальбомы, где актер был снят в ролях царя Федора и Освальда с первого появления до финала, в каждой мизансцене. Книга Мацкина восстановила в воображении читателей эти замечательные работы актера.

В новой книге Мацкин также опирается на разнохарактерные источники. Один из них — дневниковая запись его, Мацкина, юношеских впечатлений от игры Михаила Чехова в

---

[10] Зоркая Н. Алексей Попов. М., 1983, с. 158.

роли Хлестакова. Иногда и у себя дома, в собственном письменном столе случаются сюрпризы! При анализе режиссуры Мейерхольда в «Ревизоре» он извлекает интересные ему факты из рабочих записей режиссера и театроведа М. М. Коренева, фиксировавшего каждую репетицию мастера. Прослеживая историю постановки «Мертвых душ» в Художественном театре, Мацкин опирается на материалы фундаментальной ценности — на мемуарные записи почти всех участников постановки, их переписку и, конечно, на неисчерпаемые архивы, хранящиеся в музее МХАТа. Труд богатырский! Между тем богатырским здоровьем Александр Петрович Мацкин не отличается. Он представитель той категории литераторов, которые готовы потратить последние силы ради читателя.

Теория нужна, как известно, для того, чтобы приближать победы, избегать ошибок. Это относится и к теории искусств. А. Мацкин, исследуя и обобщая опыт режиссерских и актерских удач и просчетов, помогает уловить общее в образах таких гоголевских героев, как безмятежные старосветские помещики и неутомимый Чичиков, как странствующие авантюристы из «Игроков» и пребывающие в сонном покое Иван Иванович и Иван Никифорович. Книга была бы интересна, я думаю, М. А. Швейцеру при экранном воплощении «Мертвых душ». Все знают М. А. Швейцера как режиссера-архитектора, заново выстраивающего в сценарии произведение прозы, будь то сочинение Тендрякова, Катаева, Ильфа и Петрова, Льва Толстого, Пушкина. Ни в коем случае не копия прозы, скорее парафраз... И в «Мертвых душах» он складывает свою версию поэмы, исходя из природы телеэкрана. Он даже вводит в число действующих лиц, как это часто бывает на телевидении, Автора... Тем не менее, на экране не очень явственным оказался «гоголин» — так Андрей Белый называл вездесущий дух писателя. Белый прощал режиссеру значительные отступления от текстов Гоголя, но только не недостаток «гоголина».

Повторяя вместе с Мацкиным путь от одного репетиционного зала в другой, посещая мастерские сценографов, пытающихся передать не черты быта — это очень просто, — а самую музыку Гоголя, читатель становится причастным к художественным исканиям замечательных художников. Вот как добывали искомый «гоголин» Михаил Чехов, Эраст Гарин, Иван Москвин, Михаил Тарханов, художники Дмитриев, Симов, режиссеры Станиславский, Сахновский, Мейерхольд...

Нельзя играть драматургию или прозу Гоголя, как, впрочем, любого другого художника, не найдя, может быть, в мучениях ее особенный экранный синтаксис. О том, как заботились об этом Вахтангов, Мейерхольд, известно всем. Известно ли, что и Станиславскому специально изобретенная образная форма представлялась обязательнейшим условием художественности? Особенно в романтической, трагедийной, поэтической драматургии. «Я знаю, как надо играть трагедию. Сам, может быть, не сыграю — стар и испорчен, но других научить могу. Ритм, фонетика и звуковая графика, так точно, как и правильная постановка и хорошая дикция,— одно из самых сильных и еще неизведанных средств в нашем искусстве»[11]. Да, неизведанных!.. Это пишет в 1923 году величайший новатор Станиславский. В кинематографии анализ художественной формы до сих пор большая редкость, с ним мы встречаемся еще реже, чем в театре, в театральной критике.

А потому хочу привести маленький пример поиска формы. Инна Соловьева писала о постановке «Месяца в деревне» в Художественном театре в 1909 году: на репетициях режиссура ввела корсеты, причем не

[11] Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8, с. 62.

только для женщин, но и для мужчин. Для чего же? Для физического, «телесного» ощущения воспитанности, нераспущенности. От физической подтянутости — к психологической, таков режиссерский расчет. А. Смелянский по этому поводу мягко, но справедливо замечает, что в этом отношении у наших актеров и актрис, не приученных к «корсету» формы, возникли бы большие трудности.

В 30-е годы Станиславский стал уделять еще больше внимания физическому состоянию актера, психофизическим действиям и основал опорно-драматическую студию, последнюю в своей жизни, для разработки и осуществления этой новой главы своей системы. Он говорил, и не раз, что для кино она имеет еще большее значение, чем для театра.

Мацкин рассказывает, как Станиславский предложил художнику Симову найти для «Мертвых душ» то, что он назвал *театральной кинематографией*[12]. Что это такое? Станиславский полагал, что образный строй «Мертвых душ» — поэмы! — требует «ударности на ограниченном поле зрения, показа как бы из-под ладони». Заметьте, как точно ставит задачу режиссер перед художником: «...из-под ладони». Это значит: не вся сцена должна быть раскрыта в том или другом эпизоде, а лишь ее часть, может быть, небольшая. И не все, чем полон быт, надо брать на сцену. И не каждая человеческая черта требует воспроизведения. И избирательности надо учиться у кинематографа — кинолента послушнее и естественнее подчиняется режиссеру, чем сцена, и на съемочной площадке, и на монтажном столе. «Ограниченное поле зрения» — это ведь и есть кинокадр. На оперной, балетной сцене — скажем, во втором акте «Лебединого озера» — несколько десятков статистов присутствуют и только, пока выступают солисты. Подлежащие без сказуемых. Так издавна нарушается закон сцены, театр оперы и балета к этому привык. Станиславский не желает мириться с «подлежащими без сказуемых» и в чем-то завидует кинорежиссеру — тот решает вопрос крупностью планов и монтажными ножницами: все, что лишено действия, летит в корзину.

Станиславского привлекает искусство «выкадровки». «Из-под ладони» — это и есть выкадровка в театре. Станиславский учит Симова «кадровать» с помощью подвижных, изменчивых, легко управляемых драпировок. А. Мацкин подробно описал, в какой мере (только отчасти!) удалось Станиславскому осуществить «театральную кинематографию», какие терзания принесли ему компромиссы, причиной которых было несовершенство сценической техники тех лет.

Я думаю, кинорежиссер должен читать эти страницы с особенным удовольствием — в его силах сделать то, что не мог осуществить даже всесильный Станиславский. В самом деле: почему Станиславский считал, что в «Мертвых душах» уместно показывать героев гоголевской поэмы как бы «из-под ладони»? Потому что Гоголь вовсе не писал всю панораму действительности — он брал в жизни то, что на этот раз отвечало его художественной программе и природе его темперамента. Он призывал читателя увидеть чичиковское, хлестаковское, плюшкинское, ноздревское пустожительство, «пустяк забот» в себе самом, в духовном «внутреннем городе», совсем не мистическом. Гоголь желал внутреннего, духовного очищения человека от приобретательства, накопительства, разнузданной жадности, небокоптительства и потому обращал читателя к скрытым от людских взоров тайникам души. Поэтому «Мертвые души» живы, хоть крепостной строй давно ушел в прошлое. И нужен, в самом деле, особый ключ, что-

---

[12] Мацкин А. На темы Гоголя. М., 1984, с. 275.

бы сыграть сегодня «Мертвые души». Особый склад художественной речи, особая форма: нет Гоголя без преувеличения, сатирического ракурса, концентрации прекрасного, как в «Тарасе Бульбе», или унизительного для человека, как в «Шинели», ничтожного, как в «Мертвых душах». Среднежизненное — не Гоголь, не «гоголин». Не старательно выписанный портрет человека, а его фантастически вытянувшаяся тень, то зловещая, то смешная, то загадочная, возникает на страницах Гоголя.

Книга Мацкина вообще побуждает задуматься, почему и как проникает в искусство серость, средний уровень замысла и исполнения, безликость стиля, почему режиссер подчас легко отказывается от всего, что усложняет его функцию. Всегда был озабочен поиском образности, отвечающей мышлению писателя, Г. Козинцев — это видно хотя бы по опубликованным разработкам «Гоголиады» и других его замыслов. Строки Козинцева так пластичны, изобразительны, что, право, кажется, будто ты уже видел задуманные им фильмы на экране. Кстати, почему бы молодому талантливому кинематографисту — пусть так до сих пор не делали — не осуществить какой-либо замысел большого мастера, не поставить фильм «по Козинцеву»?

А. Мацкин не убедил нас и не собирается убеждать, что верно поставил Гоголя только Станиславский или только Мейерхольд. Цель его была другая: убедить в том, что жить в искусстве без мучительных порою исканий художественной истины нельзя, что это стоит жизни — дать новые ответы на вопросы, терзавшие самых блестящих художников века.

Здесь упомянуты лишь несколько книг критиков, одинаково интересных, мне кажется, мастерам трех драматических искусств — кино, театра, телевидения. Следует хотя бы упомянуть еще и другие книги, также представляющие сегодня широкий интерес. Это, прежде всего, «Ступени профессии» Бориса Покровского[13], создателя уникального Камерного музыкального театра, того, что у метро «Сокол», в подвале бывшего кинотеатра,— он известен, в частности, тем, что на его спектакли билетов никогда не достанешь. Или «Зеркало сцены» Георгия Товстоногова[14], намного расширившего устоявшиеся представления о том, что сподручно драматическому театру,— он научился и научил других театральных режиссеров ставить и играть киносценарии, романы, поэмы, не превращая их в кое-как сколоченные подобия пьес. Он блестяще поставил, как известно, «Холстомера» Льва Толстого, изобретя вместе с автором инсценировки Марком Розовским неведомую прежде форму, соединившую возможности театра и эстрады. Марк Розовский опубликовал книгу «Превращение»[15], как раз о том, как уже в самом начале работы был «запрограммирован» этот спектакль, вызвавший чрезвычайный интерес повсюду. «Режиссерские тетради» Андрея Гончарова[16] — тоже книга о больших и небольших, но очень важных режиссерских находках.

И, наконец, хоть несколько строк о журнальной статье, чрезвычайно интересной во всех отношениях. Написал ее Сергей Юрский[17], она должна быть прочитана любым артистом, ищущим связь между тем, что он делает в искусстве, и событиями современности. С. Юрский играет в «Гедде Габлер» Театра имени Моссовета роль Тесмана — образцового филистера, мужа декадентки Гедды. Ар-

---

[13] Покровский Б. Ступени профессии. М., 1984.

[14] Товстоногов Г. Зеркало сцены. В 2-х т. Л., 1984.

[15] Розовский М. Превращение. М., 1983.

[16] Гончаров А. Режиссерские тетради. М., 1980.

[17] Юрский С. Играем Ибсена.— См.: «Вопросы литературы», 1985, № 4, с. 186—214.

тист задал себе вопрос: а как связан бунт Гедды против мещанства, бунт по сути своей мещанский, с тем, что происходит сегодня в странах буржуазного Запада,— с безумными акциями террористов, «красных бригад», других «бунтарей», несущих на себе проклятие буржуазного индивидуализма? Нет ли своего рода преемственности в поступках Гедды Габлер, убившей себя в доме мужа, и самоубийством западногерманских террористов Майнхоф и Баадера, казнивших себя в тюрьме?

Не буду пересказывать статью, чтобы не лишить удовольствия читателя. Увлекает острая логика Юрского, великолепно владеющего и материалом, и пером публициста. Он умеет выстроить концепцию, убеждающую своей стройностью. Это пример теоретизирования, вызванного необходимостью найти связи между художественным творчеством и феноменами современности, в том числе глубоко чуждым нашему обществу. Эта работа, если хотите, носит философский характер, потому что обобщает множество разрозненных и разнохарактерных фактов ради их обогащения и толкования — фактов, вызывающих и недоумение, и тревогу множества людей, следящих за ходом событий в послевоенной Европе.

Все явственнее такие книги и статьи вносят в жизнь искусства интеллектуальное начало, и на это стоит обратить внимание. А. Свободин пишет в «Театральной площади», что перед второй мировой войной спорт во многих своих видах подошел к предельным достижениям, и казалось, что конечные рекорды достигнуты, возможности человеческого организма исчерпаны. Но вот ставятся новые рекорды, когда-то считавшиеся немыслимыми. Прежние пределы остались далеко позади. Чем это объяснить? «Произошло могучее вмешательство разума»,— полагает А. Свободин. Интеллект помог одолеть пределы физических сил. Нечто подобное происходит и в сфере художественного творчества, где интеллект не подавил, не вытеснил интуицию, а заново вооружил ее. На стене одного спортивно-тренировочного зала Свободин прочитал: «Думай о том, что ты собираешься сделать, а не о том, как ты это сделаешь»[18]. Спорно? Но этот тренерский принцип напомнил мне одну из самых интересных бесед с К. С. Станиславским. Весной 1935 года он объяснял трем новым сотрудникам Оперно-драматической студии, тогда открывшейся, свою систему. За овальным столиком его маленькой гостиной сидели мы, трое приглашенных новичков-соратников. Неожиданно Константин Сергеевич обратился к одному из нас: «Пойдите, пожалуйста, к окну и обратно». Преподаватель общественных дисциплин — к нему обратился Станиславский — выполнил его задание, довольно неловко двигаясь по комнате, будто был связан по рукам и ногам. Прошагав диагональ к окну и обратно, он смущенно и неловко уселся в кресло. После этого Константин Сергеевич сказал ему же: «А теперь прошу вас открыть форточку». На этот раз задание было выполнено свободнее, легче, пластичнее. По этому поводу Станиславский сказал: «В первом случае вы обдумывали каждый свой шаг, поэтому не знали, куда деть руки, куда поставить ноги. Во втором случае была осознана конечная задача, а выполнялась она бессознательно. Это и есть зерно системы».

Режиссер, актер — если он талантлив — сегодня умеет ставить перед собой задачу сознательно. И в этом ему помогает критика — если она талантлива.

---

[18] Свободин А. Театральная площадь, с. 306, 308.

Ф. И. Шаляпин и кино

Мемуары и публикации

Ф. И. Шаляпин.
Середина 30-х годов

«Кинематограф сыграет крупную роль в культурном развитии человечества». Так заявил Федор Иванович Шаляпин журналистам в феврале 1930 года в интервью, напечатанном газетой «Последние новости» (она выходила на русском языке в Париже).

В зарубежной печати в конце 20-х и в 30-е годы были опубликованы многочисленные высказывания великого артиста о «чуде XX века». Интервью, данные Шаляпиным, и беседы с ним, часто пространные, раскрывают его отношение не только к молодому искусству, но и к театру, к опере, к общим проблемам актерского творчества и сценического мастерства, к взаимоотношениям театра и кино.

Существенно и то, что, обдумывая и обсуждая эти проблемы, Шаляпин с твердостью и прямотой, всегда ему свойственными, четко определяет и свое художническое кредо.

Высказывания Шаляпина о кино — эти важные страницы его наследия — не попали в поле зрения специалистов: не освещены в трудах о нем, не включены в издания его работ и в состав биографических и библиографических сведений. Лишь журнал «Искусство кино» (1961, № 2, частично перепечатано: «Советский экран», 1963, № 6) опубликовал фрагменты из книги «Мировые артисты об искусстве кино» польского искусствоведа С. Поволоцкого, который встречался с Шаляпиным в 1937 году и записал его суждения о фильме «Дон Кихот» (и о том, что артист мечтает поставить фильм по «Слову о полку Игореве»).

В предлагаемую вниманию читателей подборку из «Последних новостей» вошли наиболее существенные материалы (интервью, беседы, сообщения), содержащие размышления Шаляпина о роли и значении кинематографа, о его будущем, о его месте в культуре, рассказывающие об экранных замыслах великого певца и о съемках фильма Георга Вильгельма Пабста «Дон Кихот» (вышел на экраны в 1933 году).

По свидетельству прессы, уже на заре звукового кино режиссеры и продюсеры предлагали Шаляпину роли в различных фильмах. Вот одно из таких свидетельств.

На письменном столе в рабочем кабинете Ф. И. Шаляпина покоится солидная папка, заключающая полученные из Голливуда и других мест предложения (...)

Есть предложения от Гриффита. Знаменитый американский режиссер искал исполнителя для роли короля. Ему указали на Шаляпина. Гриффит впервые услышал имя русского артиста, но, уступая друзьям, послал ему приглашение. Шаляпин отказался, сославшись на недостаток времени.

В шаляпинском кинодосье лежит и один американский ангажемент в миллионную цифру гонорара. И это не прельстило артиста. Почему? (...)

— Первые шаги заговорившего экрана произвели на меня неблагоприятное впечатление. Лишь в последнее время значительный технический прогресс заставил меня изменить мнение. А кроме того... я не люблю сфотографированных опер, равно как и фильмов, имеющих специальной задачей дать одного только артиста-певца, который и выпирает вперед в картине.

Теперь Шаляпин решил выступить на экране. Он не отрицает, что его фильмовым «крестным отцом» является Чаплин. Этим и ограничивается «заслуга» Шарло. Ближайшего участия в офильмовании Шаляпина он принять не может, так как связан контрактом с фирмой «Объединенные артисты». Возможны только дружеские советы.

Чаплин указал и на фильм, наиболее подходящий для Шаляпина: это — «Дон Кихот». Он же порекомендовал и режиссера: это — Жан де Лемур, француз, прошедший школу в Голливуде. Сценарий пишет Поль Моран, поставивший задачей приближение в своем тексте к Сервантесу.

Фильм будет в двух версиях: французской и английской. Съемки начнутся в мае — студийные в Англии, натурные — во Франции. По замыслу, фильм «Дон Кихот» не будет ни осколком[1] с оперы Массне, ни «фотопьесой», а самостоятельным поэтическим произведением. Фильм намерены закончить в текущем году.

В дальнейшем намечены еще три картины с участием Шаляпина.

В беседе с французским журналистом Шаляпин сообщает:

— Кино меня интересует. Давно, четверть века тому назад, я уже «крутил». Это было в России. Я изображал Ивана Грозного. Это была примитивная фильмовая постановка[2]. Картина имела успех, но я не удовлетворен ею. Затем я занялся театром и к кино не был причастен. Новые говорящие картины снова привлекли мое внимание. Уже сорок лет я работаю для сцены. Я могу не только петь, но и играть и даже танцевать, да, да... танцевать, например в мимодраме. И мне кажется, что я мог бы создать что-либо и для экрана. Почему бы и не удовлетворить своего желания?

Боюсь, что я так и не достигну своего идеала в жизни. Хочу попробовать. Я пел Дон Кихота в опере Массне, которую я люблю, но это исполнение, эти декорации — это не то, чего я добиваюсь. Я сделал карьеру в театре. Но уверяю вас, что ни одна из моих ролей не удовлетворила меня. Теперь — кино. Попробуем.

Если с «Дон Кихотом» выгорит, продолжу.

1932, 11 марта

В 1929 году, когда шли бурные споры о звуковом кино, когда его решительно не принимали многие крупные режиссеры и теоретики, Шаляпин на вопрос о возможностях «говорящего фильма» ответил:

— Говорящий фильм имеет большое будущее.

---

[1] Так в тексте.

[2] Речь идет о фильме «Царь Иоанн Васильевич Грозный» (по опере «Псковитянка»), поставленном в 1915 году режиссером А. Ивановым-Гаем.

Думаю, что только в говорящем фильме я смогу создать целый ряд образов так, как хотел бы. Вот уже 37 лет я пою и играю на сцене Мефистофеля. Но ни разу, вследствие условностей оперной сцены, не сыграл его так, как смог бы сыграть на экране. Сцена — небольшая, движения ограничены, технику во всем ее совершенстве на оперной сцене никак использовать нельзя, антракты ослабляют всегда художественное впечатление зрителей.

Говорящий синема, при имеющихся в его распоряжении безграничных технических возможностях, может того же гётевского «Фауста» подать на экране так, как его никогда не сможет поставить ни одна опера.

Ведь если, например, эту легенду, созданную такими огромными умами, как Гёте в литературе и Листом, Берлиозом и другими композиторами в музыке, показать публике на поющем экране, использовав для этого и бесконечные технические возможности синема, и гениальные слова Гёте, и гениальную музыку целого ряда композиторов, работавших над «Фаустом», то, конечно, картина получилась бы потрясающая.

Ведь в таких условиях сам актер может быть творцом, действительно сможет творить так, как он хочет, а не постольку, поскольку позволяют условности оперной сцены. Иной раз, когда я пел Мефистофеля, мне было стыдно за самого себя. Вследствие условностей сцены я не мог играть так, как хотел бы, я не мог показать публике исполняемый мной образ так, как я его задумал.

Говорящий и поющий синема может сыграть в недалеком будущем в истории человечества громадную культурную роль. Он может перевоспитать человечество, поднять его от земли к великим красотам вечного, прекрасного, истинного искусства.

Говорящий синема должен перевоспитать массы, показать им лицо настоящего искусства, облагородить их вкусы. (...)

1929, 27 июня

Ф. И. Шаляпин объявляет себя большим поклонником экрана:

— Опера интересует меня все меньше и меньше. В концертах я буду еще выступать с оперными ариями. Но мое воодушевление принадлежит искусству будущего — фильму. Фильму предстоят большие перспективы, чем всем другим видам искусства вместе взятым. В фильме, только в фильме можно создать еще нечто новое, нечто прочное. Артисты отворачиваются от говорящего фильма: он для них слишком нов и потому слишком опасен. Меня же привлекают именно опасности, безграничные возможности.

Говорящий фильм — коллективное искусство, красочное и пластичное, как театр, но более неограниченное, не скованное техническими затруднениями, освобожденное от проблемы инсценировки, избавленное от антрактов. Единым темпом проходит весь сеанс в постоянном нарастании, без перерывов. Все краски, все величие и мощность жизни можно воспеть в фильме. Артист не привязан к сцене, его фантазия не скована материей. Все средства техники, все чудеса жизни поступают в распоряжение художника. Его аудитория исчисляется миллионами, неисчислимыми массами, прислушивающимися в тишине одновременно в десятках тысяч зал, в тысячах городов.

Это сознание, эта головокружительная свобода, эта интенсивная художественная жизнь подымает экстаз артиста на неведомые высоты. Она пробуждает в нем силу, способную на многое, способную на все.

1929, 2 августа

Шаляпин о звучащем фильме:

— Рано или поздно совершенно должна будет измениться форма оперы. Может быть, звучащий фильм станет театром будущего. Во всяком случае, он утвердится надолго. Правда, в данный момент звучащий фильм находится только в первоначальной стадии; но нет сомнения, что в этой

специальной области искусства мы стоим перед новой эрой. В двери стучится новое искусство, и когда оно выйдет из детских штанишек, мы можем пережить еще немало сюрпризов.

Опера станет рабыней микрофона. Порукой тому теперешнее удовлетворение радиослушателей. Их фантазию нельзя отрезвить ни толстой примадонной, ни сомнительным сценарием. В звучащем фильме все возможно. Появятся «двойные голоса», если голосового материала артиста или артистки окажется недостаточно.

Если дать звучащему фильму содержание и глубину, если сделать его цветным и позаботиться, чтобы он в совершенстве передавал голосовую и музыкальную часть — а эти улучшения могут наступить еще в наш век,— то я не вижу, как против него устоят театр, немой фильм или опера.

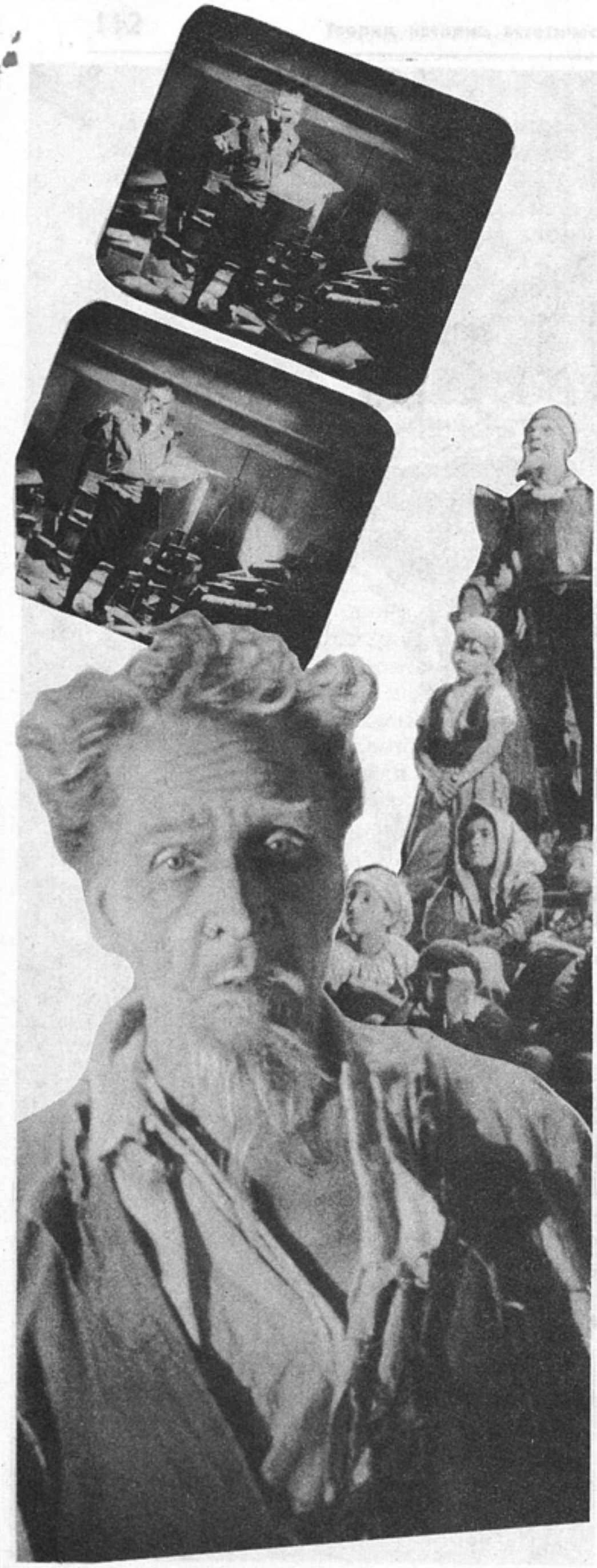
Уже теперь многие с сожалением смотрят на эти «устаревшие учреждения», и я не ошибусь, если предскажу, что звучащий фильм в один прекрасный момент будет господствовать над всем изобразительным искусством.

1929, 18 октября

В конце 1930 года «Последние новости» поместили сообщение «Шаляпин на экране», основанное на беседе с артистом, и отрывок из интервью с ним.

На этих страницах своевременно сообщено было о том, что Ф. И. Шаляпин подписал контракт с французской фирмой «Гомон-Франко — Фильм-Обер» на офильмование оперы «Борис Годунов». В настоящее время идут переговоры о подробном плане работ, которые будут начаты и завершены в Париже. Окончательно этот вопрос разрешится к началу будущего года.

Ф. И. Шаляпин в беседе с нашим сотрудником любезно поделился некоторыми деталями своей предположен-



ной работы, вызывающей, конечно, большой интерес, особенно в русских кругах.

На экране не будет полностью и точно воспроизведена опера Мусоргского, в которой прославленный артист-певец создал роль царя Бориса. Независимо от пушкинского «Бориса Годунова», на основании всей широты исторических данных и с некоторой долей законного «романсирования» будет создан отдельный фильм, героем которого явится Борис Годунов.

Разумеется, в него войдут и элементы пушкинского творчества, но в независимой трактовке. Так, например, Борис не будет представлен вдохновителем убийства царевича.

Проектируемый фильм не будет также связан с музыкой Мусоргского. Конечно, в фильмовой музыке будет использован и Мусоргский, и притом широко. Но музыкальные иллюстрации будут проведены во всем разнообразии, в зависимости от того или иного характера данной сцены. Рядом с Мусоргским будет и музыкальное творчество С. В. Рахманинова, будет и музыка других композиторов.

Из отдельных сцен фильма особенное внимание будет уделено акту коронования Бориса, что предположено в грандиозной постановке.

1930, 21 ноября

— Борис Годунов? Да, да... Второй раз в моей жизни буду сниматься для экрана. Первый раз снимался в Москве для «Ивана Грозного». Это было давно, задолго до войны. Тогда синема делало первые робкие шаги. Снимались мы по вдохновению, без разработанного сценария. Приходили, гримировались. Если была хорошая погода, нас «крутили». Конечно, теперь не то. Синема за это время совершил гигантский шаг вперед. Сейчас просматриваю и изучаю сценарий для «Бориса Годунова». Ведь сценарий должен быть поставлен так, чтобы это был действительно Борис Годунов. По Пушкину. А так как фильм будет «певучий», то для музыкальной его

стороны необходимо использовать не только музыку Мусоргского, но и еще какую-то другую музыку, специально написанную. Ведь весь художественный успех такого фильма заключается в том, чтобы сценарий скомпоновать с музыкой так, чтобы во время съемок запеть тогда, когда *необходимо* запеть. Как с режиссурой? Непосредственно режиссировать этим фильмом я не буду. Я слаб в технике синема. Но за режиссурой я наблюдать буду все время, буду проверять ее. Фильм будет «крутиться» в трех вариантах — на русском, французском и немецком языках.

1930, 26 декабря

Этот замысел обсуждался, видимо, вплоть до весны 1931 года. Выяснилось, что ни одна европейская кинофирма не берет на себя финансирование дорогостоящей постановки. Однако Шаляпин не расстался с мечтой сняться в «говорящем фильме».

Из беседы с Ф. И. Шаляпиным:

— Я верю в будущее звукового кино. Но, конечно, режиссеры должны отрешиться от многих трафаретов и предрассудков. Например, думают, что сила голоса в его громкости. Ужасное, неправильное заблуждение. Считают достоинством голос преувеличенный. Рыкают, как львы, дерут во всю глотку, чтобы поразить,— вот, мол, хватил. А я скажу: достоинство — это говорить перед экраном шепотом, когда это нужно. Надо не бояться сказать шепотом.

Важный вопрос: каков должен быть говорящий фильм? Вот теперь для экрана приспосабливают оперы и оперетты. Не годится. Это не может быть оперой. Нужна не опера, а ее подобие. В будущем набредут на истину. Пока же это дело новое. И хватаются за одно, за другое, за третье...

Я с большим удовольствием через несколько месяцев буду выступать перед звуковым экраном. И не только буду петь, но и сотрудничать, то есть принимать участие в создании самого фильма. По мере сил и возможностей. Я надеюсь на успех: кино обладает могущественными средствами.

1931, 16 мая

Шаляпин о киномузыке:

Ф. И. Шаляпин в последнем номере журнала «Аутлук» в статье «О будущности Америки в искусстве», посвященной вопросу о киномузыке, пишет:

«Америка заслуживает упрека в том, что большая часть киномузыки даже для лучших картин написана людьми, побуждаемыми только соображениями «бизнес». Они — музыкальные сдельные рабочие, к которым подходят и говорят: «Сделай мне столько-то музыки для такой-то картины и скажи, сколько это будет стоить за ярд». Музыкальные специалисты высчитали, что шесть секунд музыки должны соответствовать девяти футам действия. Это — программная музыка в ее самой примитивной форме. С ростом кинематографии потребуется настоящая музыка, написанная с пониманием этой формы искусства».

1929, 7 июня

Ф. И. Шаляпин в беседе с сотрудником «Суар», опровергает сообщение «Дейли Геральд». Ни в каком фильме, сценарий для которого написан Чаплином, артист выступать не собирается.

— Истина такова: я ни с кем не подписывал никаких контрактов о фильмах,— сказал Ф. И. Шаляпин.— Действительно, полдюжины авторов написали для меня сценарии и дюжина кинематографических обществ предлагала мне «крутить». Думали о «Борисе Годунове». Это мог бы быть, пожалуй, хороший фильм, но в Европе нет ни одной фирмы, которая могла бы поднять расходы по изготовлению такого фильма...

— Я сам написал сценарий,— продолжал Шаляпин,— и если мне придется осуществить мои планы, то сделаю это с одной английской фирмой и графом Лемуром. Мои отно-

шения с Чаплином таковы: я встретил его этим летом в Сен-Жан-де-Люз. Он дал мне несколько указаний насчет того, как делать фильмы. Это были чисто дружеские беседы, и Чаплин не собирался принимать участия в тех фильмах, в которых, может быть, мне придется выступить.

1931, 27 декабря

Шаляпин продолжал думать о работе в звуковом кино. Не позже мая 1932 года возник замысел фильма «Дон Кихот». Судя по сообщениям прессы, авторский коллектив фильма сложился не сразу. Режиссером называли то Жана де Лемура (он стал ассистентом Пабста), то Бернара Дешана. После долгих переговоров за постановку (в двух версиях — английской и французской), порученную немецкому режиссеру Георгу Вильгельму Пабсту, приехавшему тогда во Францию, взялись две фирмы: английская «Нельсон-фильм» и французская «Вандор-фильм». Сценарий написали Поль Моран и Александр Арну. Снимали картину Николя Фаркас и Поль Портье. Дульсинею играла Рене Валлье, Санчо Пансу — Дорвилль. В английском варианте роль верного оруженосца Рыцаря Печального Образа исполнял Джордж Роби, с восторгом рассказавший журналистам о работе с Шаляпиным («Последние новости», 1932, 7 декабря. Кстати, во французской литературе о Пабсте нет сведений об этом втором, английском, варианте).

В нескольких интервью Шаляпин осветил замысел картины по роману Сервантеса и описал работу над ней. Вот одно из них...

— После спектаклей в «Опера-Комик» я приступаю к работе на съемках фильма «Дон Кихот». Пленэры начнем снимать около Авиньона, где пейзаж и архитектурные мотивы родственны андалузским; интерьеры — в студио, в Лондоне. Это тоже для меня задача и чрезвычайно увлекательная. Уже многие годы кинематогра-

фисты предлагали мне всевозможные проекты экранной работы. Мне предлагали большие деньги за исполнение разных песен в лицах, инсценировку разных сцен из опер, и все это я отклонял. Не видел в этом никакого художественного смысла. Другое дело — попытаться создать большой экранный образ. Дон Кихот меня, разумеется, привлекает. Замечу, что пьеса, которую мы снимаем, ничего общего не имеет с оперой Массне. Это самостоятельный труд Поля Морана по Сервантесу. Некоторые сцены внушены лично мною. Я стремлюсь к тому, к чему всегда стремился в своей работе: хочу, чтобы картина была правдивой, трогательной и простой. Чтобы в ней было человеческое чувство. Посмотрим.

Я сохраню внешность Дон Кихота, знакомую публике по опере. Но грим должен быть гораздо тоньше. Дело в том, что со сцены облик воспринимается публикой на некотором расстоянии, так что резкие мазки грима скрадываются, сливаясь гармонично с лицом. Аппарат берет лицо близко, и малейшая резкость грима выступает как мертвое пятно. Поэтому приходится так сделать грим, чтобы он выглядел совершенно натурально. В этом направлении я теперь работаю. Парик мне сделали такой, что никак не узнали бы, что это не мои собственные волосы, а брови вот мои запускаю, видите? Так я их из кокетства иногда подрезывал, а теперь приходится лелеять...

Буду я петь и говорить на двух языках — французском и английском. Но не утомлю публики ни пением, ни разговорами. Я решительный противник пения механического. Ни с того ни с сего становиться в позу певца и запеть — противно, когда пение к действию пришито белыми нитками. Надо, чтобы всякий звук был органически связан с действием, являлся бы естественным моментом в развитии сюжета. Когда появился немой синематограф, то в первое время, надо не надо, на экране «играл» ветер, шевелил шторы или листву: смотрите, мол, не фотография это, а живое движение. Потом, когда экран заговорил, то же самое повторилось со звуком. Надо не надо, что-то скрипело, кашляло, шумело, пело. Не немая, дескать, машина это, а звучащая. Пора уже кинематографу отказаться от этих лишних доказательств «жизни». Это само собою видно. Надо помнить изречение того мудрого портного, который бил жену аршином, приговаривая:

— Во всем нужна мера, мера, мера...

1932, 22 мая

У Ф. И. Шаляпина.

Моложавый, загорелый, одетый, как все на Ривьере летом, в белые брюки и в белую же рубашку с короткими рукавами, Ф. И. встречает меня у дверей небольшого салона своего номера, приглашает войти.

В комнате только стол, два кресла, два стула и открытый рояль, к которому артист во время разговора то и дело подходит, наигрывая иногда что-нибудь на клавишах. Шаляпин ни минуты не сидит спокойно, говорит с необычайным воодушевлением, заражая невольно собеседника.

— Да,— говорит Ф. И.,— я снова чувствую себя семнадцатилетним юношей, когда я впервые выступил на подмостках как профессиональный актер в опереточной труппе города Уфы. С тех пор как я окунулся в эту новую для меня атмосферу фильмового ателье, появилась новая жажда работать!

Попав туда в первый раз, я почувствовал себя как человек, переехавший на новую, большую квартиру, еще незнакомую ему, с бесчисленными комнатами, коридорами. Сразу он не может ориентироваться, но ведь топографией и самой большой квартиры можно овладеть. Ну, надеюсь, что и я сумею скоро овладеть топографией этого еще незнакомого мне жилища, особенно имея такого доброго и ревностного руководителя, как Пабст и

его сотрудники. Все они с любовью помогают мне там, где я не совсем ориентируюсь в новом для меня деле, и поэтому я бодро и уверенно смотрю вперед.

Вообще ателье произвело на меня удивительное впечатление. Совсем не так, как на сцене. Я увидел клокочущую жизнь. Все кругом мечутся, иногда орут, вечно волнуются, бегут, никогда не сидят, и при этом все веселы, смеются, довольны, несмотря на самую интенсивную работу. Видно, что какая-то сила, единая, ими всеми движет, поддерживает, не дает ни на минуту заглохнуть их энергии. Когда я это увидел, у меня невольно вырвался возглас: «Вот это жизнь!» (...)

Впервые придя в тесное соприкосновение с экраном, я полон восторга... Все величие этого проявления человеческого гения, увы, оценят только наши потомки. А появись это изобретение раньше! Могли бы видеть и слышать Мочалова, Волкова, Щепкина!.. Да, это изобретение опоздало на сто лет... Одна мысль утешает меня: оно еще больше будет усовершенствовано и, вне всякого сомнения, очень скоро достигнет такой степени совершенства, особенно в фотографировании и передаче звука, что станет самым незаменимым, самым необходимым достоянием культуры. Когда я думаю об этом, я чувствую себя неизмеримо счастливым, что судьба дала мне возможность играть для экрана.

«Вы хотите знать мое мнение о возможностях экрана и об его преимуществах перед сценой для актера?

Прежде всего я сказал бы, что экран не есть механическое воспроизведение всего происходящего перед объективом и перед микрофоном. Нет, если можно так выразиться, это вторая, третья, двадцать пятая жизнь артиста, сотое трепетание всех его фибров... Возможности, которые открывает перед артистом экран, необъятны. Благодаря ему артист может дать максимум своего «я»: гораздо больше, чем на сцене... Это не парадокс.

Не всегда артист находится в полном обладании своими физическими и моральными силами, когда он выступает на сцене. Не всегда его настроение, его голосовые и иные средства находятся в том состоянии, которое необходимо, чтобы создаваемый им образ достиг той степени совершенства, к которой он сам стремится и которая, по его убеждению, только и может дать массам высшее художественное наслаждение, а ведь это составляет единственную задачу артиста. На экране этого не может случиться: только те сцены будут показаны, где артист снят в полном расцвете своих сил, где он дал всего себя, все самое лучшее, что в нем есть. В этом заключается огромное преимущество экрана перед сценой. Это одно. Для масс же, любящих искусство, желающих видеть и слышать того или иного артиста, есть еще другое. Ведь не всякий и не всегда имеет возможность попасть в театр. И кошелек не позволяет, и число мест ограничено, а также и число спектаклей... Артист тоже человек... Заболеть может, уехать внезапно... Экран дает возможность видеть и слышать его, даже когда он давно уехал или лежит в больнице и, увы, или, скорее, слава богу, даже тогда, когда он давно уже лежит на (...) кладбище (...). И это сознание есть тот стимул, который с вулканической силой руководит артистом, снимающимся для экрана.

И все-таки экран не убьет театра, с которым он не хочет, не должен и не будет конкурировать. Театр имеет свои преимущества, всем известные. Но и экран имеет их перед театром, как я уже указал. Еще об одном преимуществе я хочу упомянуть, очень важном, чисто техническом, но имеющем огромное значение. На экране действие протекает безостановочно, переносясь хотя бы из бистро на парижской улице к живописным берегам Средиземного моря или в дебри Африки. На сцене это также бывает, но для этого необходимы антракты, иногда довольно длинные. А эти

антракты убивают настроение как артистов, так и публики, и от них страдает целостность художественного впечатления. Этого на экране быть не может!

Мои ощущения перед микрофоном?

Когда мне приходится петь в радио или напевать пластинки, ощущения у меня еще более сильные, чем когда я пою на сцене. Там передо мною две, три тысячи человек, самое большое десять, как в Альберт-Холл в Лондоне. Здесь же миллионы... И хотя я не вижу их, я пою так, как если бы я имел перед собой огромную, необъятную залу, заполненную внимательными слушателями. Когда же я пою перед микрофоном, подвергаясь одновременно съемке, я знаю, что меня не только слышит многомиллионная аудитория, но и *видит* необъятный зрительный зал, и это ощущение создает огромный, никакими словами не передаваемый подъем...

Найдет ли экран новые пути художественного творчества?

Вне всяких сомнений. Но я должен оговориться, центр тяжести заключается в достижениях техники. Последние годы народилась целая плеяда талантливых режиссеров, с новыми идеями, подчас очень смелыми. Они неутомимо ищут новые пути. И я утверждаю, что только в том случае, если техника еще больше усовершенствуется — а это, вне всяких сомнений, произойдет,— эти новые пути, наиболее совершенные для художественного воспроизведения жизни на экране, будут найдены. Только тогда актер, подчиняясь усовершенствованной технике, сможет еще ярче, еще тоньше выразить и запечатлеть свои чувства, свои переживания. Я сказал бы, что техника и актер будут тогда обнимать друг друга, как сорок тысяч братьев.

Подумайте, какое это будет приобретение для масс, для человечества! Оно будет в состоянии воспринимать на экране самое лучшее, самое выдающееся. Экран уже теперь есть достояние масс. Он станет тогда им еще больше и займет самое широкое место в жизни народов.

Скоро ли это случится?

Я не пророк, но скажу: вспомните пройденный до сих пор путь. Вспомните путь хотя бы от первых гротесков Чаплина, этих элементарных, с элементарной техникой созданных небольших шедевров, до больших творений этого недосягаемого артиста: «Цирк», «Золото»[3], «Огни города»[4]... Да, Чаплин великий, гениальный артист, но только вкупе с техникой мог он создать незабываемые образы. И этот путь пройден сравнительно скоро.

Экран дал и открыл нам многих крупных артистов, талантливых, незабываемых. Но Чаплин — исключительное явление. Он не умещается ни в одну категорию. Он мой любимец, и я ставлю его выше всех других артистов, даже таких, которые вызывают мой самый искренний восторг и восхищение.

(...) Так как Дон Кихот, которого я играю, не должен быть толстым, то я предварительно проделал несладкий курс лечения в Виши и Сен-Жанде-Люз, где потерял известное количество кило, обременявших меня. Не жаль мне их, легче и моложе чувствую себя, жизнерадостным, как никогда. Одним словом, я в донкихотском настроении! Мои повелители по фильму заставляют меня вставать в шесть часов утра. Приезжаю к восьми, а иногда и раньше, в ателье. К вечеру возвращаюсь, стараюсь лечь пораньше, этак в десять часов (...)

1932, 23 сентября

«Дон Кихот».

Ваш корреспондент присутствовал на последних съемках «Дон Кихота» с Ф. И. Шаляпиным. Большинство сцен, оставленных под конец, были сцены с пением. Сцена перед «замком» Дульсинеи — убогой лачугой,—

---

[3] Имеется в виду фильм Чаплина «Золотая лихорадка».

[4] Принятое в нашей кинолитературе название — «Огни большого города».

сцена в пустыне, сцена в замке герцога, перед турниром. Шаляпин пел, как умеет петь этот артист.

Последняя съемка с участием Шаляпина состоялась 1 ноября. Дон Кихот освобождает пленников, а те в ответ забрасывают его камнями.

Но вот — свисток. Конец.

— Внимание! — кричит Пабст.— Господин Шаляпин окончил свою работу, ура!

Оглушительные аплодисменты. Все обступают артиста. Но он вырывается и тут же, на острых скалах, задает такого трепака в костюме Дон Кихота, с развевающейся рыжей бородой, с таким жаром притопывает ногами и при этом поет, что все разражаются бешеными аплодисментами. Затем артист схватывает в свои мощные объятия Пабста, целует его и говорит:

— Впервые я встретил такого режиссера, как вы. Восемь недель я работал с вами и ни разу не разошелся ни в чем. Вы самый гениальный из всех режиссеров экрана, которых я знаю. А о театральных и говорить нечего. (...)

На прощание Ф. И. сказал вашему корреспонденту:

— За эти восемь недель я, понятно, больше уставал, чем в театре. Но работа совсем иная. Зависишь не только от себя, а от других, от тысячи случайностей... Иногда и нервы шалят, а сколько раз чувствуешь, что не так удалось, как хотелось, и сам просишь режиссера, чтобы еще раз переснять сцену! Последние дни обстоятельства не благоприятствовали. Погода была плохая. Солнце бастовало или не вовремя исчезало, были дожди, бури, ливни, холода. (...) И, несмотря на это, несмотря на огромную, подчас утомительную работу, эта минута, когда я окончил свою задачу, застает меня веселым, бодрым, свежим, не чувствующим ни малейшей усталости. Хоть сейчас готов начать снова. Вы не поверите, какое наслаждение я испытываю... Этим я обязан Пабсту, Фаркасу и другим его сотрудникам, но, конечно, главным образом Пабсту, этому гениальному режиссеру. Вообще здесь, в Ницце, все облегчали мой труд, даже самый последний французский механик. (...) Эти восемь недель останутся моим самым светлым воспоминанием

1932, 4 ноября

Шаляпин и Пабст.

Г. В. Пабст, режиссировавший фильм «Дон Кихот», рассказывает о своем знакомстве и сближении с Ф. И. Шаляпиным:

— Я навсегда сохраню воспоминание о работе с Шаляпиным. Что за человек! Какой артист! Сколько в нем удивительного интуитивного интелекта!

Первые три недели нашей совместной работы с Шаляпиным я не спал. Так боялся провала. Ведь за свои сорок лет пребывания на оперной сцене Шаляпин привык к некоторого рода сценической неподвижности, отчасти жеманности. Все это неплохо там, на подмостках, но что это может дать кино? Ничего.

Но вот в один прекрасный день Шаляпин пришел ко мне, хлопнул основательно меня по плечу и сказал:

— Поучите меня кинематографическим приемам, очень прошу вас об этом.

После этого все пошло как по маслу, Шаляпин освоился с киноаппаратом, постиг его и сделал чудеса.

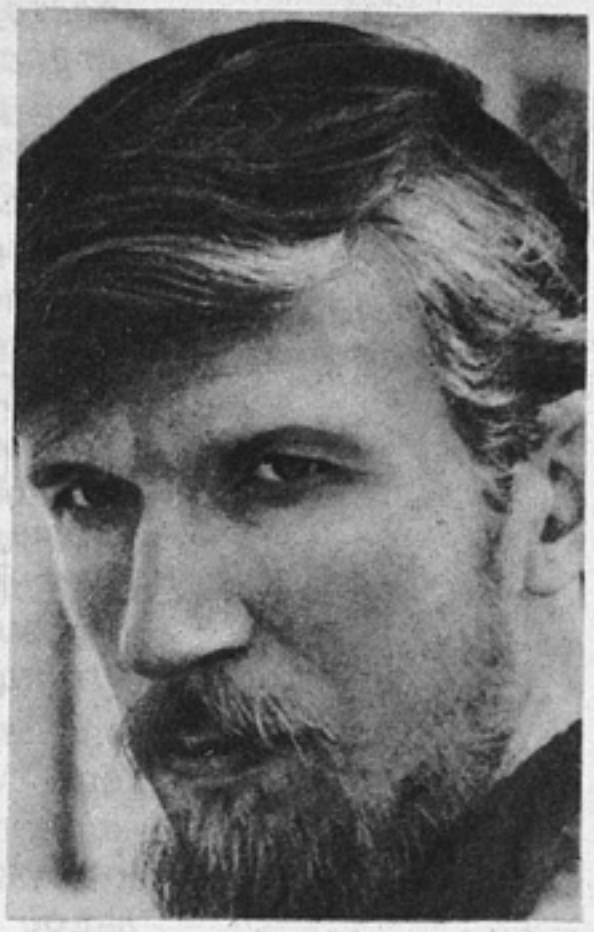
1933, 20 января

Тексты печатаются по современной орфографии, с незначительными сокращениями, обозначенными (...), и исправлениями явных опечаток, которые не оговариваются.

Публикацию подготовил Игорь Хабаров

Константин ЕРШОВ

«Орех заливной марципан»



Рассказы кинематографистов

Как-то, выступая по телевидению, я сказал, что творчество Константина Ершова еще раз доказывает: художественность восприятия жизни сродни адвокатскому мышлению, а не судейскому, как часто бывает у нас в кино. Даже в закоренелом преступнике он старался отыскать крупицы человеческого, истоки добра и возможность его проявления.

Константин Ершов ушел, оставив кинодело и нас, его друзей, в неоплатном перед ним долгу. Сейчас, сквозь время, начинаешь понимать, что последний год он прожил как год прощания. Признания в любви к друзьям и коллегам. Эйфории доброты, раздаваемой им направо и налево. Радости каждому дню жизни, глубокому ее вдоху. Именно в тот год мы встречались почти ежедневно, гуляли, спорили, говорили много и вроде бы ни о чем. Как истинно добрая русская душа он отдавал лидерство в дружбе, терпел подтрунивания, иронию, ласково и лукаво улыбался, будто давал тебе наиграться.

Последнее время Костя много писал, спешил, словно предчувствовал. Спешил все высказать, договорить, довести до точки.

Если бы знать и мне. Как бы и я спешил взять от него еще больше и той доброты, казавшейся мне чрезмерной, и терпения, столь завидного, готовности простить, взять часть вины на себя.

Как он по-детски радовался успеху каждого! Звонил, почти надоедал своими нескончаемыми

восторгами. Иной раз и самому хотелось бы поступать, как Костя, но нет той искренности и настоящей радости, что были органичны у Ершова, вытекали из самой сути того, чем жил он.

Его трогательные и смешные рассказы... Они вылавливали в человеке самое характерное и комичное. В любом его рассказе, пусть и самом трагичном, бездна юмора — лукавого и доброго.

Почему-то мне кажется, что рассказы Ершова надо читать за городом, чтобы была жара, брыль на голове, звенел бы над ухом надоедливый комар, а неподалеку играли бы в волейбол, и оттуда бы доносился негромкий женский смех, и время от времени к твоим ногам подкатывался упущенный кем-то мяч...

Р. Балаян

Мое первое знакомство с кинематографом совпало с началом войны. Довоенных фильмов я как-то не помню. Или в памяти моей их заслонило что-то. Война, видимо, и заслонила. Военных же лет фильмы помню хорошо. И даже отчетливо хорошо.

Было мне тогда всего пять лет. Только, что называется, начинал что-то соображать. Собственно, конечно, что-то я помнил и понимал еще из той, довоенной поры. Но то была какая-то «нефокусная», какая-то дачная жизнь: зеленая роща, рассматриваемая мною сквозь сетку гамака, мать у самовара, патефон на террасе, отец в парусиновом костюме, лавирующий между сосен на велосипеде... Но все это было, повторяю, призрачно и зыбко. Лица были смазаны, контуры их дрожали.

Потом началась война. Началась далеко от нас. Мы были глубоким тылом. Но коснулась она, конечно, и нас. Она коснулась и моих зрительных ощущений тоже. По крайней мере, мне кажется, что как раз тогда и начала работать более остро моя зрительная память. Лица как-то вдруг заметно прояснились. Может быть, стали серьезнее и отчетливее.

Именно тогда-то, мне кажется, и началось стремительное, тревожащее душу мерцание света и за-

двигались фигуры на белых простынях экранов — кино!

Откуда оно? Почему?.. Почему так волнует и будоражит?!

...Прошло много лет. Я в гостях. Пью чай.

— Попробуйте, пожалуйста, марципаны! — предлагает мне хозяйка, протягивая блюдо с горкой неровных шариков, политых сладкой глазурью.

— Марципаны...— киваю я рассеянно, и вдруг меня словно окатывает знакомо теплой и нежной волной, я даже вздрагиваю.— Как марципаны? Неужели те самые? «Орех заливной марципан?! Лакомство для детей и взрослых?» Это?..

Хозяйка вежливо улыбается, кивает, но все-таки, видимо, не вполне понимает, о чем я.

— Попробуйте, пожалуйста... Ну, что вы на них так смотрите! Уверяю вас, не отравитесь!

Никто из сидящих за столом не понимает моего странного восторга по поводу марципанов, по-моему, я даже покраснел при этом. Все смотрят на меня с некоторым даже подозрением. Надо им, наверное, объяснить... Но это так долго. Да и следует ли рассказывать эту историю о марципановом старике?.. Просто продавалось на улице военного времени такое лакомство «Орех заливной марципан». Им торговал старичок с острой бородкой, в белом халате, похожий на старого аптекаря. Стоял он на бойком месте в центре треугольника, образуемого

тремя кинотеатрами, выкрикивая при этом таинственную и заманчивую словесную абракадабру:

— Орех заливной марципан! Лакомство для детей и взрослых! Изготовлено из лучших сортов миндаля и кокоса!

Я думаю, «кокос» он все же приврал для экзотики. Однако реклама делала свое дело, товар покупали. Загадочные «марципаны» лежали, искушая, в углу лотка под стеклянной витриной, и подойти к ним близко, рассмотреть их я первое время почему-то не решался. Старик иногда перекатывал их бережно специальными щипчиками из угла к середине. Стоило это лакомство довольно дорого, что-то около трех билетов в кино! А вообще странно, конечно, как на улицу уральского индустриального города, считавшегося глубоким тылом, попал этот экзотический, этот странный старик, чем-то похожий на бедуина, смущавший людей словами про кокос и миндаль!

... Хозяйка разливала чай. Кто-то рассказывал последний анекдот. Я же смотрел на «марципан».

Но дело было даже не в «марципане». И не в старике тоже. Может быть, я и забыл бы об этом марципановом старике вовсе, если бы, повторяю, не стоял он в центре своеобразного треугольника из трех кинотеатров. И названия, помню, у этих кинотеатров были замечательные, очень какие-то характерные для того времени: «Рот-фронт», «Мюд» и «Октябрь»! И все они с трех сторон стояли, как три витязя в дозоре.

И вот я сижу за столом, немолодой уже человек, и передо мной лежит давняя заветная мечта моего детства — «орех заливной марципан»! Это же надо, думаю я, встретиться спустя столько лет! А раньше все не доводилось почему-то. А может, это и не тот «марципан» вовсе?

Ну как же, заливной, отчетливо вижу, что заливной, очень похожий на тот, у старика бедуина под стеклом.

У гостей на лицах снова появляются снисходительные улыбки. А я все смотрю и смотрю на «орех». Никто ведь из них не догадывается, что марципан этот уже включен в сложный круговорот моей памяти. Он для меня что-то вроде спасительного клубка с Ариадниной нитью, за эту нить я ухватился и движусь, не отпуская, лабиринтом воспоминаний, и остановить это мое путешествие вспять, в прошлое, уже никак нельзя. Пусть себе смотрят и думают что угодно! А у меня тропинка своя! Из-за стола меня куда-то относит. Почему-то к веселым, по преимуществу ярмарочным местам. Таких любимых мест, где происходили массовые действа, было для меня три: баня, базар и кино.

Почему, например, баня? Интуитивно я понимал, что есть в бане что-то грандиозное, не называемое словами. И вместе с тем что-то очень простое, объединяющее, сплачивающее людей. От этого становилось весело. Особенно интриговала парилка. Войти туда я долго не решался. А когда вошел, то еле удержался на ногах. Меня обожгло, ослепило горячим паром, первое желание было выскочить, бежать прочь. Но когда я все же разлепил глаза, то в тумане, в облаках пара увидел на верхних полках каких-то титанов и колоссов, хлеставших себя по спинам вениками. От радости, от этого могучего зрелища я закричал. Один из титанов, оказавшийся моим отцом и в гигантах вроде бы не числившийся, спросил меня: «Кока, ты почему здесь?» Я же, не ожидавший увидеть здесь отца, обрадовался еще больше и заорал еще громче. Голоса своего я не узнал, таким он был глухим и нездешним. И это мне тоже понравилось. «Почему мальчик здесь?» — строго спросил кто-то с верхней полки. «А это мой сынок», — ответил радостно отец,— интересуется!» В бане меня интересовало все. И все нравилось. Я вышел из парилки. Куда-то вверх, покачиваясь на парах, стремительно уносился потолок. Банные масштабы, банные пропорции нравились мне особенно: гигантское помещение и много-много людей. И эти размноженные эхом голоса. Акустический эффект в бане таил в себе что-то театральное, монументальное даже. Об античном театре я тогда и не слышал, конечно, но где-то в подсознании он как бы во мне жил благодаря бане. Ну и еще: в бане я почему-то всегда встречал по преимуществу людей веселых. Может быть, сама баня, весь этот ритуал был сам по себе веселым и делал их такими?..

Напарившись, наплескавшись в удовольствие, мы возвращались счастливые в раздевалку с множеством запираемых на ключик шкафчиков. И отец, тощий, отнюдь не гигант, с шайкой под мышкой, громко и радостно кричал:

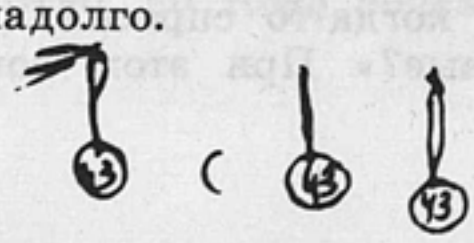
— Сорок третий, будьте любезны!

Подскакивал безрукий гардеробщик и, отдавая честь единственной рукой, весело отвечал:

— Есть, товарищ начальник!

Хотя никаким начальником отец не был. Но здесь опять-таки были свои веселые правила лицедейства, свой театр, свои роли.

Но настоящим театром был все-таки базар. Здесь происходило еще более многолюдное и многоголосое действо. И здесь было почему-то особенно весело. Базар был тем средоточием оптимизма и юмора, которое заряжало надолго.



Помню одного неунывающего мужика, продававшего у входа ободранную елку. Такое впечатление было, что елка эта уже побыла у кого-то на празднике, погостила там, постояла, а потом ее снова раздели и выбросили на мороз. А мужичок эту елку взял да и подобрал из сочувствия. И игрушки он продавал к ней тоже бывшие уже в употреблении, с вырванными ватными боками. Народ потешался, мол, кто же у тебя, папаша, такую елку купит? Но мужичок не унывал, прыгал и вертелся на морозе, как волчок, в старых своих, набранных из множества заплат валенках и бодро отвечал:

— Ничего, бедный человек купит! Вот увидите!

Как будто бы вокруг были одни «богатые». Все, конечно, смеялись. Мужичок же верил неизменно в своего покупателя — «бедного человека». И я верил. А вообще казалось, что он и вышел-то сюда не столько торговать, сколько так, для общения, для улыбки, продать же — дело второе, неглавное. А я все ждал, когда же вдруг появится этот «бедный человек» и купит у него эту несчастную елку.

— Папа, купим? — спросил я у отца.

— Да ты что? — рассмеялся отец.— И потом, мы разве бедные?

— А какие?

— Ну... не бедные и не богатые. Как все! — И вдруг спохватился: — Да, вот что, ты разве забыл, что нам еще валенки тебе купить надо? Пошли!

Мы отошли...

Много лет спустя, уже в наши дни, я купил дочери елку и принес домой. Елка была не самая замечательная, я купил ее при разборе елочного базара, оставались уже самые неказистые, но здесь я вдруг вспомнил того веселого мужичка на базаре, его однобокую елку и словно в память о том случае с удовольствием купил именно такую, «для смеха». Когда же я внес эту елку домой, дочка моя, скептически оглядев ее, заметила:

— Ну и елку ты выбрал, папа! Неужели лучше не нашлось?

— Что ж, если выбирать самые лучшие... то, конечно...— глубокомысленно заметил я, словно оправдывая собственную нерасторопность в этом деле, — кому же тогда, дочка, достанутся елки второго сорта? Ведь и им хочется быть наряженными! Как ты считаешь?

Дочка моя сделала кислую гримасу. И тогда я рассказал ей случай о веселом мужике и его смешной елке. Под конец моего рассказа дочка спросила меня, как когда-то спросил я отца: «Папа, а мы разве бедные?» При этом вопросе я, улыбнувшись тем

давним своим воспоминаниям, ответил, как и мой отец:

— Ну... не бедные и не богатые. Как все!

...Мы продолжали идти с отцом по базару. Какие-то мальчишки на прикрученных к валенкам коньках орали пронзительно, перекрикивая друг друга:

— А вот еще химических!..

— Пожалуйста, химических!

— Химических, химических таблеток для чернил!!!

И тоже радовались чему-то. Наверное, этому стихийному состязанию своих глоток?

И морскую свинку помню, которую слепая гадалка, поглаживая ласково по лоснящейся спинке, уговаривала:

— А ну-ка, Боренька, закомпостируй счастье, Боренька!

Когда же кто-нибудь из интересующихся «счастьем» отходил в сторону, разворачивая с волнением пакетик, закомпостированный Боренькиными зубами, гадалка выкрикивала задорно, подливая масла в огонь:

— А кому погадать,
О судьбе узнать!
Приворожим, приколдуем —
Ноги будешь целовать!

Гадалка была босой, пальцы ног ее походили на грязные огородные картофелины, разложенные двумя кучками на снегу. Но оптимизма ее это не умаляло. Почему они все были тогда такие веселые? Или это просто оптический обман моего детства?

— А вот и валенки, — сказал отец, подойдя к бородатому мужику в тулупе.— Почем?

Торговались они недолго. Отцу и мне валенки понравились сразу, не новые, но подшитые крепко дратвой, прочно вколоченные один в другой, не вытащишь, как ни старайся, этакая симпатичная двунога! Мы и не стали их даже разнимать, и так было видно, что замечательные. Однако, придя домой и вынув один валенок из другого, мы увидели, что тот, спрятанный голенищем внутрь, цел лишь наполовину, обгоревший, укороченный, в сущности полвaленка.

Мы даже онемели. Как же так? Я посмотрел на отца. Отец чесал недоуменно затылок, крякал. И вдруг расхохотался:

— Вот так черт! Ловко! Наказал нас с тобой мужичок на полвaленка! Ловко! А?!

Я не очень, правда, охотно, но тоже почему-то смеялся.

— Да вы что смеетесь? Плакать надо! — сказала мать.

Но мы не плакали, мы смеялись.

— А ну-ка, брат, надень! — сказал бодро отец.— Прикинь!

Я надел. Отец посмотрел и, сдерживая смех, сказал:

— А что? Даже ничего! Юмор! Ты ведь любишь юмор, Кока?

— Конечно, ничего страшного.

Я выскочил во двор показать покупку ребятам. Мне тут же прилепили новое прозвище: Полтора валенка.

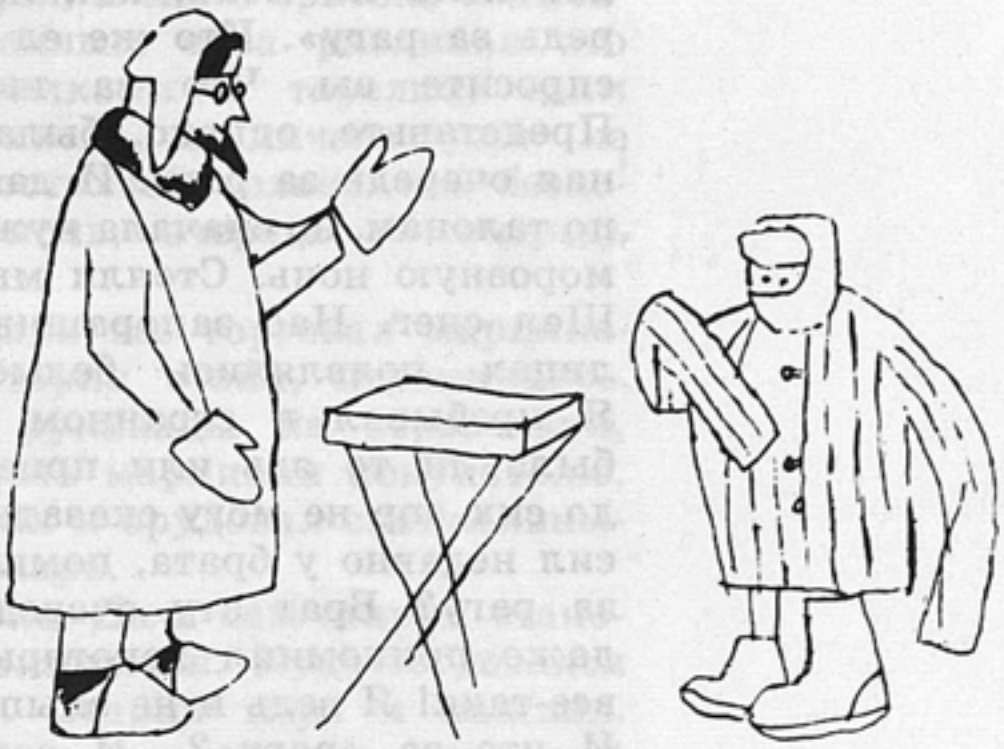
Вполне подходящее прозвище, решил я. В общем, и этот обман я простил базару. Потому что место это было — веселое.

Но главным зрелищем, главным действом все же было кино. И главный заряд оптимизма все-таки был в нем. Его животворная мерцающая сила была неотразима. Задолго до начала сеанса я уже волновался до невероятности. Крепко сжимая в потном кулачке маленький розовый билетик, похожий на клочок промокашки, я думал об одном: только бы не потерять, только бы не сорвалось предстоящее свидание с этим магическим мерцанием жизни на экране, только бы это продлилось подольше! Моя судьба была сейчас заключена в этой сложенной вчетверо розовой бумажке, почти как «счастье», закомпостированное Боренькой. Но Боренькино счастье было липовым, мое же — настоящим. Я верил в него безоглядно. И верил в ту жизнь, которая из этого мерцания рождалась.

Когда в кинотеатр впускали не сразу, меня словно бы случайно прибивало к старику бедуину. Я думаю, потому, что старик находился в самом центре треугольника, образуемого кинотеатрами. И я, мотаясь от одного кинотеатра к другому, неотвратимо оказывался возле старика. Старик, конечно, искушал, как дьявол, но, когда у меня в кулаке находился розовый билетик, я приближался к лотку с марципанами смело, мне ведь тогда легче было противостоять марципанам. Вот так однажды я оказался почти у самого лотка: под стеклом, облитые чем-то лакомым, важно возлежали марципаны. Особенно мне запомнился один из них, довольный собой, щедро сочившийся патокой. Я стоял и тупо смотрел на него. А в кулаке моем жарко и предательски шевелилась нерастраченная сдача, которую нужно было отдать маме. Марципан же злодейски гипнотизировал. Я снова на ощупь нервно пересчитал сдачу — денег как раз хватало. Марципан смотрел на меня в упор, не моргая. Я был у него на мушке. Меня покрыл пот. Старик же в белом халате, нервно пощелкивая щипчиками, сурово произнес:

— Ну вот что, мальчик, не болтайся впустую, или бери или отойди от витрины, не заслоняй марципанов!

И я уже готов был малодушно отдать все свои раскалившиеся от волнения деньги в обмен на этот



чудовищный и заманчивый орех, как вдруг почувствовал, что кто-то смотрит на меня с укором. Я поднял глаза: это были мои добрые великаны, хранители мерцаний — кинотеатры «Мюд», «Октябрь» и «Рот-фронт». Они смотрели на меня и шептали беззвучно:

— Неужели ты обменяешь нас на какой-то орех? Не верим! Держись, брат!

И я сдержался, победил искушение. И пошел прочь, так и не испробовав таинственного ореха.

На площади имени 1905 года для обозрения было выставлено крыло сбитого под Москвой фашистского самолета. По крылу бегали мальчишки, несмотря на запрет милиционера. Бегал по крылу и я, как по крыше, топча свастику башмаками на деревянных подошвах. Десятки мальчишеских ног гулко гремели, барабанили по крылу. Милиционер делал вид, что не замечает. Это было общее наше мальчишеское торжество. Взрослые по крылу не бегали, но нам не мешали и даже поощряли.

Фильмы шли разные. Все больше о войне. «Новые похождения Швейка», например, где Швейк вел поединок с Гитлером. Были и всевозможные «Боевые киносборники». Из фильмов военной поры помню также и фильм «Свадьба» по Чехову. Этот фильм я смотрел вместе с отцом, большим поклонником Чехова. Отцу это было особенно интересно, поскольку в молодости он в этом чеховском водевиле играл грека Дымбу. Чеховские персонажи в блистательном исполнении известных артистов Эраста Га-

рина, Фаины Раневской, Веры Марецкой и Алексея Грибова тесно вплелись в мое ощущение времени. Иначе говоря, все они, и Антон Павлович Чехов, конечно, к жизни того периода были как бы по-своему подключены.

В эту же примерно пору и опутала меня, наползла на меня, как призрак, загадочная «очередь за рагу». Кто же ел вообще рагу в то время, спросите вы. Что за изыски, что за снобизм? Представьте, однако, была эта огромная бесконечная очередь за рагу. И давали это рагу в столовой по талонам, но сначала нужно было выстоять долгую морозную ночь. Стояли мы, я помню, всей семьей. Шел снег. Нас запорашивало, нас накрывало. На лицах появлялись белые маски и полумаски. Я пребывал в странном полусне. В самом деле, была ли то явь или приснилась мне эта очередь, до сих пор не могу сказать определенно. Хотя спросил недавно у брата, помнит ли он ночную очередь за рагу? Брат эту очередь ночную подтвердил и даже припомнил некоторые детали. Значит, была все-таки! Я ведь и не слышал раньше слово «рагу». И что за «рагу»?.. И вот я то выпадаю из сна, то снова в сон погружаюсь. Снег забивался под воротник, залеплял глаза. Мелькнуло вдруг колючее невыспавшееся лицо продавца марципанов. Он-то здесь почему?.. Без белого своего аптечного халата, в стареньком рваном пальто стоит вместе с какими-то смуглолицыми сонными мальчиками, с ними пожилая женщина в шляпке поверх платка — словом, все они стояли, сосредоточенные и напряженные, в длинной и неподвижной очереди, за этим баснословным рагу. А я-то думал, что старик питает-

ся одними марципанами! Стоя в очереди, я, помню, навоображал себе самое удивительное про рагу. То оно мне представлялось маминым пирогом с довоенной начинкой, то воображение рисовало самое нелепое, и у рагу... вырастали рога.

Под утро нас, закоченевших, впускают в полутемное помещение столовой, и мы с братом, окончательно и безнадежно сонные, едва различая это самое рагу, тычемся вилками в тарелки, едим темную пригоревшую массу и ничего уже не соображаем. В памяти осталась только эта бесконечная, как полярная ночь, очередь — очередь за рагу.

...А старик на площади все торговал марципанами. Было холодно. Старик стоял, переминаясь, сунув руки в большие рукавицы на веревочках, но когда надо было достать марципан покупателю, рукавицы, конечно, снимал и орудовал специальными щипчиками, как аптекарь.

Марципаны шли плохо. Да и сам старик становился как-то все менее экзотичен. Куда-то девался его провизорский халат. Старик мерз и кашлял. По его колониальному виду был нанесен серьезный удар появившимися на его валенках чунями — резиновыми самодельными калошами, склеенными из автомобильных камер. Чуни эти фирму как-то сразу и подточили. Старик стал появляться все реже. А вскоре исчез и вовсе.

...Приближался конец войны. Это чувствовалось по всему. И вот фильм «В шесть часов вечера после войны»! Одно название чего стоило! Какое же это было золотое и удивительное название! Надо же придумать такое — «В шесть часов вечера после войны»! Ну, все мы кинулись, конечно, смотреть этот фильм. Счастливые слезы! Это, может быть, сейчас в кино плакать стыдно, а тогда было не стыдно. Тогда все было общее, как говорится, на круг: и радость, и горе.

Война еще шла, но все уже жили этим Днем Победы, лелеяли в себе это, и кино предоставляло возможность это увидеть!

И еще я был ошеломлен красотой — красотой актрисы. Как же она необыкновенно красива! И что это за чудо такое — женская красота?! Тогда мне было уже восемь лет. Нет, конечно, я знал, что такое красота, и раньше. Красивой была моя тетя из Челябинска. Но эта актриса была еще красивее!

Помню, мы пришли из кинотеатра, затопили печь-буржуйку. Я сел напротив печной дверцы, съежившись, сжавшись в комок. Я неотступно, гипнотически смотрел на огонь. Там, на огненном экране, это все еще происходило. Кино переместилось вдруг сюда, в печь. Оттуда звучал голос героини:

«И помни про дом, про невесту свою, с победою к ней возвращайся!» Я никому не признался тогда, было стыдно, но в глубине души я тоже считал ее своей... невестой. Тогда, в то время, в тот самый момент в меня проникло, вошло это ощущение женской красоты, как ощущение какого-то чуда. В печке трещало. Так потрескивал проектор в кинозале. Лицо мое горело. «Будь храбрым, будь смелым в жестоком бою, за Русскую землю сражайся!..» Я чувствовал, что могу быть храбрым и сильным. И я знал, что многие тысячи людей чувствовали сейчас такой же подъем, а возможно, и ту же влюбленность. И у кого же повернется нынче язык сказать, что герои фильмов тех лет слащавы и недостоверно сентиментальны! Мера достоверности, я думаю, была как раз той, какая и нужна была, чтобы победить! Нет, это был замечательный фильм по степени созвучия мечте народной. Но для меня он был еще и первым ощущением любви или, скорее, ее предощущением. Так уж как-то все совпало вдруг в ту пору: и ожидание конца войны, и моя слепая страсть к кино, и нахлынувшая вдруг на меня Весна.

Дарила ему на прощанье кисет,
Сама я его вышивала.

Все это завязывалось в один узел необыкновенной эмоциональности, пронзительных встретившихся вдруг сил и праздновавших во мне тогда свое торжество. Вот почему я хочу объясниться в любви этим фильмам — фильмам военных лет.

Фильм же Пырьева «В шесть часов вечера после войны» — фильм удивительный по заряду мечты, по патриотизму, по народности своей. Фильмы эти побеждали вместе с народом. И победили! Какие же могут быть претензии к победителю? Победителей не судят! Ну не было там шедевров, не было! До шедевров ли было! Шедевры появятся уже в мирные дни. А тогда: «Не до ордена, была бы Родина!»

Конечно, я встречаюсь с ними и теперь — с фильмами военных лет. Впечатление двойственное. Их все же надо смотреть из памяти, оттуда. Их надо, наверное, даже и не смотреть, а помнить. Ведь их просто невозможно вырвать из контекста времени, они в этот контекст вросли крепко и навсегда. А попробуешь это сделать, попробуешь отделить фильм от времени, его родившего, и увидишь, почувствуешь, как с треском и болью, цепляясь за перфорацию, бросятся вслед за фильмами и голодные дни, и бесконечная «очередь за рагу», и крыло самолета на площади, и старик с облезлой елкой, и я, мерзнувший под кинотеатрами мальчишка, «полтора валенка», и снова почувствуешь, как детскую душу пеленают и греют, баюкая,

экранные простыни — фильмы военных лет. Ах, я рад счастливо барахтаться и путаться в этом счастливом и тревожном сне, ведь это Кино — «лакомство для детей и взрослых — орех заливной марципан!» Нет, это намного, несравненно выше марципана! Хотя ореха этого я так и не попробовал...

...Он лежит по-прежнему прямо передо мной — этот орех. А гости начинают расходиться. Надо все же попробовать, а то хозяйка всерьез обидится. И я поспешно съедаю его, немного давясь, и потому, наверное, не отдавая себе отчета в том, что это ведь я ем мечту своего детства, лакомство из лакомств! Но ничего все-таки при этом не ощущаю, вот странно. Ни-че-го! Я благодарю хозяйку за гостеприимство, расхваливаю ее кулинарные таланты. Но ничего особенного в этом лакомстве все же по-прежнему не нахожу. Почему? Наверное, каждому лакомству свое время. Пробовать надо было тогда, когда это желание возникло, то есть сорок лет назад, а я так и не отважился. А с другой стороны, правильно, должно быть, сделал! Ведь как-никак это было искушение. Я и теперь, когда кто-то пытается вогнать меня в соблазн, наподобие старика с марципанами, и предлагает мне вариант более благополучный и лакомый, знаю — за моей спиной стоят великаны — хранители мерцаний: «Рот-фронт», «Мюд» и «Октябрь». Они возражают. Они не согласны. Они на посту. И мне становится легче.

И вот я снова в Свердловске, в городе моего детства, спустя много-много лет. Как и тогда, во время войны, стоят на своих местах мои постаревшие великаны, хранители чудных мерцаний... Нет у них уже прежней осанки, уменьшились в размерах, усохли как-то. Или это обычное уменьшение масштабов? В детстве ведь все кажется большим, монументальным, а приезжаешь в эти места спустя много лет, и все оказывается миниатюрным, карликовым даже. А это просто сам ты стал большим, взрослым. Я этому не удивляюсь давно. Ведь я уже был здесь не однажды. Но на этот раз меня поразило другое: на афише кинотеатра «Мюд» я прочел: «Сегодня фильмы военных лет»: «В шесть часов вечера после войны» и «Два бойца». И этому имелось реальное объяснение: в стране проходила Неделя фильмов Отечественной войны. Какое же это замечательное совпадение!

Однако я ведь уже сказал, что фильмы военных лет я смотрю с осторожностью, рискуя увидеть морщины на некогда милых твоему сердцу чертах. Дело ведь это непростое, деликатное. Может быть, даже запретное! На афише кинотеатра «Рот-фронт» мне бросилось в глаза еще одно название: «Жди меня»! Словно кто-то «ждал меня»! Как же быть? Идти или

не идти?.. Кто подстроил мне это свидание? Да еще в тех же самых кинотеатрах? Выдержу ли я эту встречу? Не разрушу ли дорогого, но и несколько уже забытого, увы, ощущения?.. Пойти все-таки... рискнуть?..

Я с волнением купил билет в кассе. Билет был такой же розовый, похожий на промокашку. И снова забытая, воскресшая вдруг тревога, детский необъяснимый страх прокрались в меня: «Не потерять бы билет! И тогда все, катастрофа!» Я крепко сжал в кулаке розовый билетик... И подошел, волнуясь, к контролеру. А сеанс уже начался, вот досада! И когда я робко входил в темноту зала, в глаза мне ударило знакомо и мерцательно! И тот давний, словно из глубины колодца несущийся звук... И знакомые слова песни, как привет из далекой и счастливой жизни:

Узнай, родная мать,
Узнай, жена-подруга,
Узнай, далекий дом
И вся моя семья,
Что бьет и бьет врага
Стальная наша вьюга,
Что волю мы несем
В родимые края!

Наши постоянные читатели, наверное, помнят очерк, помещенный в журнале в 1984 году под названием «Рисунки на полях старых конспектов». Автором его был режиссер Константин Ершов, известный своими фильмами, особенно последним — «Грачи».

Мы радовались сотрудничеству с Ершовым, возможности печатать его рассказы, потому что кроме режиссерского таланта в нем безусловно был талант литературный. И талант художника — рисунки были тоже его.

В 1985 году в журнале были опубликованы его воспоминания о Борисе Андрееве. Но автор их уже не увидел. На гражданской панихиде по Ершову о «Рисунках...» говорили как о его завещании.

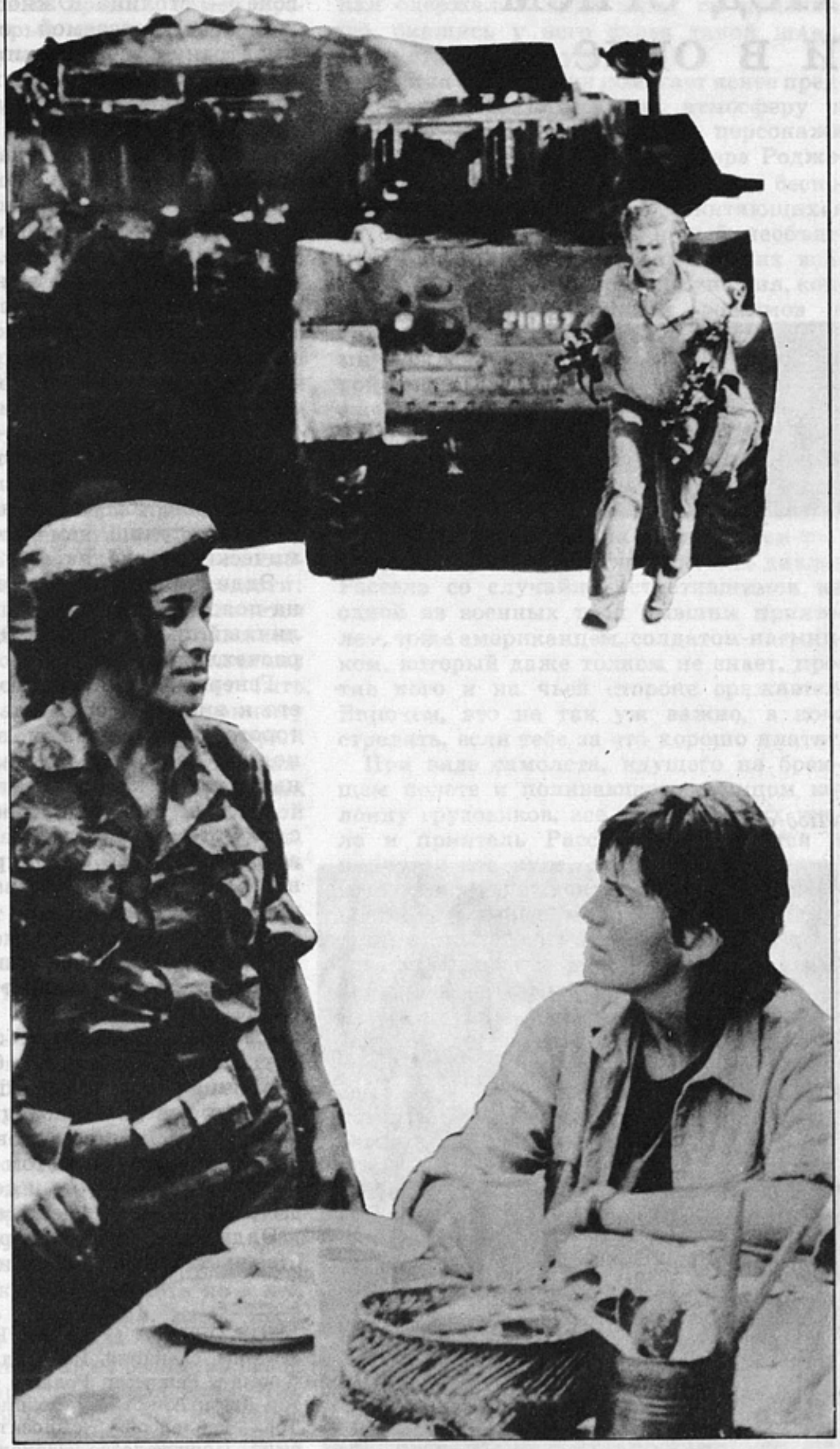
В этом месяце Константину Ершову исполнился бы 51 год. В память о нем эта публикация.

Когда Ершов принес этот рассказ в редакцию, к нему была приложена записка «Оставляю несколько рисунков на всякий случай, успел, к сожалению, немного, дело это на первый взгляд простое, но канительное. Первый рисунок можно разбить надвое: продавец вверху, а мальчик внизу. Вообще же хотелось бы еще повозиться».

Не успел...

Редакция журнала
«Искусство кино»

За рубежом



На нашем экране:

«Под огнем» (США) и «Барышня и ее мужская компания» (Болгария)

Статья о творчестве французского актера Жан-Луи Трентиньяна

Синерама

Игорь ФЕСУНЕНКО

Под огнем и в огне

На нашем экране

«Под огнем»

Это случилось 1 февраля 1968 года в Сайгоне — столице Южного Вьетнама, безжалостно терзаемой оккупировавшими эту страну американскими войсками и их местными марионетками. По одной из улиц полицейский патруль вел на допрос молодого «вьетконговца», как называли тогда американцы вьетнамских патриотов, сражавшихся за освобождение своей родины. Невысокий черноволосый парнишка в ковбойке с короткими рукавами и в шортах шел босой и глядел себе под ноги, стараясь не наступать на мелкие камни и осколки стекла. Навстречу в джипе ехал начальник сайгонской полиции генерал Нгуен Нгок Лоан.

Джип остановился. Генерал спрыгнул навстречу пленному.

Случайно или нет — неизвестно, но рядом оказался фоторепортер Эдди Адамс из Ассошиэйтед Пресс: у них, у фоторепортеров, интуиция на хороший кадр работает лучше, чем компьютеры на космических кораблях.

Эдди увидел, как генерал расстегнул на поясе кобуру и вытащил пистолет. Отличный профессионал, Эдди моментально расчехлил камеру.

Генерал поднял пистолет и приставил его к виску босого мальчишки, руки которого были связаны за спиной. Эдди поднял камеру и припал заинтересованным глазом к видоискателю.

Щелчок затвора фотоаппарата слился с грохотом выстрела. И когда взвизгнул автоматический лентопротяжный механизм, мальчишка уже валился на мостовую, а мастер своего дела Эдди продолжал снимать.

Благодаря его усердию и добросовестности весь мир увидел эту сцену во всех ее деталях: застывшее в предсмертной муке лицо, связанные за спиной руки, неуклюже дернувшиеся босые ноги и безразлично-спокойные лица полицейских, которых генерал освободил от утомительной заботы — конвоировать «вьетконговца» в тюрьму, а потом тратить время на допросы, выясняя и доказывая степень его «вины» перед режимом...

Эдди знал, что делал: репортаж об убийстве вьетнамского юноши вызвал восторги

«ПОД ОГНЕМ» («UNDER FIRE»)
Авторы сценария Рональд Шелтон, Клейтон Фроман. Режиссер Роджер Споттисвуд. Оператор Джон Алкот. Художники Агусти Итуарте, Тоби Рейхелсон. Композитор Джерри Голдсмит. Производство «Орион пикчерз» (США).

начальства, черную зависть коллег и водопад всевозможных премий, самой престижной из которых стала Пулитцеровская. Она присуждается только за выдающиеся, чуть ли не отмеченные печатью гения шедевры. Премия имени Пулитцера — это пик, это зенит, прижизненное признание и посмертная слава. Нечто вроде «Оскара» для журналистов.

Отдадим должное Эдди. «Любой идиот, окажись он там, смог бы сделать этот снимок»,— произнес он, получая одну из премий. Он не сказал, но наверняка подумал про себя, что «любой идиот» просто-напросто не мог бы оказаться на его месте. Ибо выбор места и момента съемки — это нечто такое, что присуще только настоящему профессионалу, беззаветно преданному своему делу.

В историю фоторепортажа Эдди вошел не только как один из самых «скромных» лауреатов Пулитцеровской премии, но и как репортер, обладающий крайне редкой у представителей его профессии способностью испытывать угрызения совести: вот уже много лет он расплачивается за свой репортаж жестокими нравственными муками, сознавая, что причинил серьезнейшие неприятности, может быть, даже страдания человеку, увековеченному на пленке. Не тому, конечно, который рухнул на землю, сраженный пулей палача-любителя: ему с того момента, как были одновременно нажаты спусковой крючок и кнопка затвора фотоаппарата, никто и никогда уже не мог причинить страданий.

Нет, речь идет о том герое репортажа, который на одном из снимков решительным жестом вкладывает еще дымящийся пистолет в кобуру... Да, это из-за него терзается Эдди. Ибо после публикации репортажа на генерала Нгуен Нгок Лоана обрушилась волна гнева, презрения и проклятий... Даже потом, много лет спустя, когда ему вместе со своими американскими хозяевами пришлось удрать в Америку, даже там на генерала показывали пальцем: «Это тот самый убийца, помните, который застрелил мальчика со связанными руками...»

Вот это-то долгие годы и не давало Эдди Адамсу покоя. «Я терпеть не могу, когда вижу, что из-за меня, из-за моей работы страдают люди»,— искренне сокрушался он, изнемогая от сознания своей вины перед генералом. И дошел в этих терзаниях до того, что даже публично извинился перед своим «героем». Но и в этой щекотливой ситуации профессионал одержал в Эдди верх: он признал, что, окажись у него снова такой шанс, он не стал бы его упускать.

Давняя эта история помогает яснее представить психологическую атмосферу и страсти, которыми живут персонажи фильма американского режиссера Роджера Споттисвуда «Под огнем» — беспокойное племя репортеров, скитающихся из одной горячей точки нашей необъятной планеты в другую, снимающих войны, революции, заговоры, покушения, конвульсии обанкротившихся режимов и трудное, отмеченное муками и страданиями рождение нового мира. Главный герой ленты — фоторепортер американского еженедельника «Тайм» Рассел Прайс работает, как и Эдди, под огнем в самом прямом и страшном смысле этого слова. В первых кадрах мы видим его в Чаде, «странной стране, где вот уже седьмой год идет странная война кого-то с кем-то». Так, примерно, можно истолковать диалог Рассела со случайно встретившимся на одной из военных троп бывшим приятелем, тоже американцем, солдатом-наемником, который даже толком не знает, против кого и на чьей стороне сражается. Впрочем, это не так уж важно, в кого стрелять, если тебе за это хорошо платят.

При виде самолета, идущего на бреющем полете и поливающего свинцом колонну грузовиков, все солдаты, в их числе и приятель Рассела, разбегаются и прячутся кто куда, демонстрируя отличную воинскую выучку и знание «неприятностей», которые может причинить воздушный налет. А Рассел, оставшись в кузове грузовика и даже чуть ли не взобравшись на самый верх, на кабину, демонстрирует не менее уверенное знание законов своего ремесла: сделать хороший снимок без риска невозможно. Он ловит самолет в видоискатель своей камеры с истовым прилежанием снайпера, высмотревшего в глазке прицела заманчивую цель. Мы смотрим этот эпизод с волнением и, пожалуй, чувствуем симпатию к этому парню, работающему лихо, ловко и бесстрашно.

Потом Споттисвуд перебрасывает Рассела в Никарагуа. Идет весна семьдесят девятого года. Всего несколько месяцев остается до надвигающегося, ставшего уже неотвратимым краха фашистского режима Сомосы. Счастлив профессионал, оказавшийся в такой горячей точке! Каждый день, каждый час, каждый шаг ода-

ряет его неожиданностями. Вроде той, что «обессмертила» имя Эдди Адамса.

День первый. По улицам городка неспешно идет религиозная процессия. Что-то вроде крестного хода. И вдруг в рядах смиренных прихожан молодые парни неожиданно разворачивают сандинистское знамя и портрет своего вождя. На них бросается полиция. Мелькают дубинки. Гремят выстрелы. А камера Рассела работает с четкостью часового механизма и бесстрастностью компьютера.

День второй. В ночной бар врывается вооруженная группа сандинистов. Схвачен один из приспешников режима. На стене появляется имя все того же вождя революционеров, в углу помещения взрывается граната.

Еще один день... Уличные бои. Партизаны атакуют карателей, засевших на колокольне городского собора. И все это с невозмутимым прилежанием и даже педантизмом фиксирует камера Рассела Прайса.

Мы смотрим, как смело и в то же время вдохновенно работает фоторепортер, и у нас поначалу складывается впечатление, что он в гораздо большей степени увлечен самим процессом работы, а не тем, что́ снимает. Возникает вопрос: стоит ли его за это осуждать? В конце концов, такая здоровая, пусть даже чуть слепая поглощенность своей работой является отличием истинного мастера, профессионала, не правда ли? Какая разница, кого снимать: студентов с плакатами или полицейских с дубинками?.. Важно, что это нужно редакции, что это немедленно пойдет в номер, что за это платят деньги. А раз так, то главная и единственная забота репортера — выдержка, диафрагма, глубина резкости и удачный выбор точки съемки...

Позволю себе утверждать, что именно так или примерно так рассуждают многие коллеги Эдди Адамса или Рассела Прайса, путешествующие со своими кофрами, камерами и штативами из одной войны в другую. Увы, у них пока что очень много работы: мир все еще неустойчив. Постоянно где-то гремят выстрелы, грохочут взрывы. Приведу цифру, в которую невозможно поверить, но это действительно так: за четыре десятилетия, прошедшие после окончания второй мировой войны, лишь двадцать шесть дней были для нашей планеты днями настоящего и полного мира! Все остальное время то тут, то там лилась кровь, вспыхивали войны большие и малые, молниеносные, как скандально провалившаяся интервенция ЦРУ на Плайа-Хирон, или тянувшиеся годами, как преступная война американского империализма против народов Вьетнама, Лаоса и Камбоджи. Их было за последние годы более ста пятидесяти — локальных, объявленных и необъявленных войн, конфликтов, интервенций, мятежей. В них погибло свыше двадцати пяти миллионов человек. Число таких жертв продолжает расти.

Корея, Вьетнам, Ближний Восток, Намибия, Центральная Америка, Южная Африка... Этот терзающий планету практически беспрерывно кошмар привел к тому, что в редакциях газет и телестанций сложился постоянный корпус военных корреспондентов. Их задача — рассказывать и показывать миру, как люди убивают друг друга. Труднее всех приходится операторам и фотографам, что диктуется самой спецификой их работы. Газетчик иногда берет интервью и по телефону. Взволнованный, выжимающий из читателя слезу или нагнетающий ужас репортаж о расстреле народной демонстрации можно сочинить, сидя в уютном кабинете перед экраном телевизора. Для этого нужен лист бумаги, порыв вдохновения и желательно, чтобы не шумели за стенкой. Ну а те, кто *снимает*, кто *показывает* этот расстрел по телевидению? Они-то должны быть с камерой именно там, где стреляют, в гуще событий, подвергаясь едва ли не тем же превратностям и опасностям, с какими сталкиваются люди, которых они снимают.

Вот некоторые факты.

За несколько дней до победы сандинистской революции на одной из улиц Манагуа сомосовские солдаты хладнокровно застрелили американского тележурналиста Билла Стюарта. В момент пиночетовского путча в Сантьяго 11 сентября 1973 года погиб шведский оператор: в него выстрелил солдат мятежников. В Сальвадоре в 1982 году группа голландского телевидения была захвачена и расстреляна солдатами проамериканского режима. В Таиланде в сентябре 1985 года двадцатиминутная перестрелка путчистов с правительственными войсками стоила жизни двум репортерам американской компании Эн-би-си. А шестью месяцами раньше — в марте — в Южном Ливане израильский танк хладнокровно расстрелял съемочную группу Си-би-эс.

Список этот можно продолжать, ибо с каждым годом профессия репортера становится все более опасной. И хотя эта мысль тоже звучит в ленте «Под огнем» (звучит весьма доказательно: на наших глазах погибает один из героев фильма, пристреленный на улице сомосовцами, подобно Биллу Стюарту), но не она определяет эмоциональную тональность и смысловую канву фильма. Лента эта не столько об опасностях профессии военного корреспондента, сколько о риске, которому подвергает себя тот профессионал пера или камеры, который пытается остаться «над схваткой», предпочитает работать, «добро и зло снимая равнодушно».

Вот почему по мере развития сюжета картины я начинаю ловить себя на мысли, что меня гораздо больше захватывают не профессиональные приключения Рассела и его коллег, а психологическая борьба, которая завязывается между ними. Пытавшийся поначалу оставаться «профессионально беспристрастным», Рассел Прайс невольно оказывается втянутым в водоворот событий, которые ставят его перед выбором: выдать миру сверхсенсацию (какой репортер устоит перед таким искушением?) или, «наступив на горло собственной песне», поставить свое мастерство на службу революционному делу. А для этого нужно сделать то, что сумеет сделать только такой классный фотограф, как Прайс: снять погибшего лидера повстанцев так, чтобы он на фотографии выглядел живым...

Сама по себе эта сюжетная ситуация получилась, на мой взгляд, несколько надуманной, чрезмерно «кинематографической». История той же никарагуанской революции помнит массу подлинных и куда более захватывающих, острых конфликтов и драм. Но не хочется строго судить авторов ленты. Во-первых, они руководствовались благим намерением. Во-вторых, сознательно стремились поставить своего героя в ситуацию почти гамлетовскую: от шага, который он сделает (или не сделает), зависит не только и не столько профессиональный успех фотографа, но и ответ на вопрос, быть или не быть фотографу *человеком*. Поставив Рассела перед сложной психологической, нравственной дилеммой, режиссер заставляет его, может быть, впервые в жизни, задуматься над тем, что в его деле важна чувствительность не только пленки, но и сердца.

Даже те, кто знаком с профессией репортера только по книжкам и кино, могут представить себе, сколь жизненна и правомерна такая коллизия. История Эдди Адамса — лучший тому пример. Действительно, сложился там, на Западе, тип опытного, знающего свое дело журналиста-профессионала, привыкшего, как солдат, к свисту пуль и равнодушного, как хирург, к потокам крови. Главная их забота: не отсырела бы пленка под дождем и не зацепил бы шальной осколок камеру. У них выработан свой «кодекс чести», сложились свои представления о добре и зле, привычки и вкусы, жаргон и даже профессиональные анекдоты. Вроде того, циничного и жестокого, услышанного мной однажды от одного из таких странствующих по военным дорогам рыцарей фотокамеры. Это было в пресс-клубе отеля «Шератон» в Буэнос-Айресе в 1982 году, когда шумная братия военных корреспондентов слетелась в Аргентину для освещения англо-аргентинского конфликта из-за Мальвинских (Фолклендских) островов. Поскольку никого из них аргентинское правительство и близко к войне не подпустило, кавалькада репортеров, обосновавшись в столице, осаждала правительственных чиновников, а вечера проводила в воспоминаниях о своих более славных и более денежных похождениях, в частности во Вьетнаме.

— Идет бомбежка, наши «летающие крепости» поливают «вьетконговское» селение напалмом,— витийствует увешанный фотоаппаратами американец, розовощекий детина с незамутненным взглядом субъекта, которого никогда не терзают угрызения совести.— Все горит, все погибает. Работы невпроворот. Некогда перезарядиться. И вот, когда бомбежка кончается, селение догорает и единственная оставшаяся в живых старушка возникает из дыма и приближается к фотографу, протягивая руки с мольбой о помощи...

Здесь рассказчик делает театральную паузу и, дохлебав сухое мартини, аккуратно обгладывает оливку.

— Ну и что? — спрашивает кто-то с нетерпением.

Розовощекий выплевывает косточку в пепельницу, потягивается до хруста и заканчивает свою «быль»:

— Старуха подходит к фотографу с протянутыми руками, умоляюще глядит на него, что-то хочет попросить или спросить, а он говорит ей: «Диафрагма, бабушка, должна быть одиннадцатая, а выдержка — сто двадцать пятая»...

●

...Досмотрев фильм «Под огнем», мы узнаем, что Рассел Прайс никогда не станет ни «героем», ни даже рассказчиком такого анекдота. В нем проснулись совесть и честь. И поэтому мы верим, что, оказавшись на месте Эдди Адамса, он не камеру бы поднял, а схватил бы за руку генерала Нгуен Нгок Лоана, чтобы помешать ему застрелить безоружного пленного парнишку. Фильм подкупает и радует этой обнаженной и ясной позицией.

Она, эта позиция, подкупила не только нас, зрителей, но, видимо, и актеров. Лучшим тому доказательством служит тот факт, что участвующие в картине «звезды» первой величины Жан-Луи Трентиньян и Джин Хэкман удовольствовались на сей раз, как рассказывал журналистам постановщик, куда более скромным гонораром, чем они обычно взимают с продюсеров. И это оказалось весьма кстати, ибо смета фильма была (по голливудским масштабам) весьма скромной. А Пентагон и иные правительственные вашингтонские ведомства не стали бы, разумеется, финансировать постановку подобной ленты. Ведь это же не антисоветская стряпня типа «Рэмбо II» или «Красного рассвета»! Поэтому режиссеру пришлось экономить. Но справедливость в данном случае восторжествовала. Несмотря на скромность и малочисленность массовок, на отсутствие пиротехнически эффектных батальных сцен, нескрываемые симпатии, интерес и сочувствие к никарагуанской революции помогли авторам сделать честную и чистую ленту.

Интересно, что некоторые из создателей «Под огнем» проделали почти тот же самый путь, что и его главный герой. Сыгравшая роль журналистки, подруги Рассела,актриса Джоана Кэссиди призналась впоследствии корреспонденту испанского журнала «Камбио-16»: «Поначалу я не очень-то разбиралась в проблематике, однако по мере того, как съемки продвигались вперед, я стала многое понимать. И пришла к выводу, что то, что раньше было в Никарагуа, это несправедливость. Сейчас я критически отношусь к американской политике в Никарагуа. Наше правительство ведет себя там, словно всемогущий бог...»

Несмотря на уже упомянутую скромность постановочного бюджета, в фильме «Под огнем» наличествуют не только добрые намерения, но и все компоненты, обеспечивающие зрительский успех: драматические столкновения характеров, противоборство точек зрения, перестрелки и погони, взрывы и обвалы и даже обязательный в американской ленте любовный «треугольник». Героев мы видим в боях и на светском рауте у диктатора Сомосы, в партизанском лагере и за тюремной решеткой. На каждом шагу Рассела Прайса, а вместе с ним и нас, зрителей, ожидают ловушки, сюрпризы, резкие, неожиданные виражи сюжета, за которыми мы следим, забывая перевести дыхание. Мы ликуем, когда пуля патриотов настигает беспринципного и подлого авантюриста Марселя Жози, который вырастает в фильме прямо-таки в собирательный образ, где смешаны в зловещем коктейле шпионаж, погоня за прибылью, предательство и распутство.

Мы досадуем, когда видим, как уходит (так и хочется сказать: «пока уходит») от справедливого возмездия столь же беспринципный и подлый «солдат удачи» — наемный убийца, тоже фигура, увы, типическая. Но самое главное, что остается у нас в душе и в сердце,— это последняя фраза Рассела Прайса, прошедшего через тяжелые испытания, через смертельный риск и боль утраты друга и осознавшего, что истинное предназначение человека, чья профессия — репортер, служить правому делу честно и праведно. Оглядываясь назад, прощаясь с нами и, надо думать, готовясь к новой работе в новых, столь же накаленных точках планеты, он почти дословно повторяет сентенцию Эдди Адамса: «Если бы начать все сначала, я сделал бы то же самое».

Мысль та же. Но в контексте фильма она получает совсем иную, нежели у Адамса, окраску: Эдди подтвердил, что в погоне за сенсацией снова хладнокровно снял бы убийство безоружного и беззащитного человека. А Рассел знает, что теперь, пожертвовав в себе репортером, он снова — и, наверное, с еще бóльшей решимостью, чем сделал это в первый раз,— постарался бы «вернуть в строй» убитого революционера.

...Наверное, Рассел Прайс, с точки зрения Эдди Адамса, уже не может считаться первоклассным репортером. Ибо, очутившись перед горящей от напалма крестьянской хижиной, он не станет хладнокровно снимать ее. Он оставит камеру и бросится спасать людей.

Марина ДРОЗДОВА

Совсем не джазовая история

На нашем экране

«Барышня и ее мужская компания»

...Конец второй мировой войны. София. В баре «Титаник» во время выступления джаз-ансамбля убит прокурор Дренский. Стрелявший в него человек (очевидно, участник подпольной антифашистской организации) прячется в гримерной певицы. Кто-то из музыкантов помогает патриоту скрыться от полиции. Кто-то по телефону оповещает охранку, что преступник находится в баре. Очутившись в полицейском участке, шестеро оркестрантов отрицают свою причастность к покушению на Дренского...

Авторы фильма не выделяют никого из основных персонажей, как бы подчеркивая, что реакция каждого из них на события, разворачивающиеся, как им кажется, помимо их воли, представляет собой типичные варианты поведения среднего человека, попавшего в трудное положение. Эти люди предпочитают не совершать поступков. Их позиция — в осторожном нащупывании своего отношения к происходящему. В поисках ответов на вопросы, которые ставят перед ними обстоятельства. Кто такой убийца? Почему он стрелял? Почему жертвой покушения стал именно прокурор Дренский? Можно ли считать виновным того, кто рассчитался с пособником палачей? И как теперь быть им, свидетелям и чуть ли не соучастникам (пусть и невольным) террористического акта? Каким способом сохранить и жизнь, и свободу, и собственное достоинство одновременно?

На реальном историческом фоне, в ситуации напряженной, спрессованной до притчи, идет извечный диалог человеческого и гражданского «я».

Режиссер «Барышни...» Иван Добчев задумал подчинить экранное повествование правилам, подобным законам поэтики джаза. Рассказать о жестоких жизненных уроках, резко нарушивших привычное существование героев картины, джазовых музыкантов, как бы на языке их искусства. Он не дает развернутой характеристики каждого из персонажей — он задает их темы. ...Беба, певичка,— королева чарльстона и страстного аргентинского танго. ...Цико, труба,— влюблен в Бебу, брошен ею, пьет. ...Теохара, фортепьяно,—

«БАРЫШНЯ И ЕЕ МУЖСКАЯ КОМПАНИЯ» («БАРЫШНЕ И ЕЕ МУЖСКОЙ КОМПАНИИ» — «НА ГОСПОЖИЦАТА И НЕЙНАТА МЪЖКА КОМПАНИЯ»)

Автор сценария Маргарит Минков. Режиссер Иван Добчев. Оператор Димко Минков. Художник Георгий Гуцев. Композитор Кирилл Дончев. Производство «Бояна» (Болгария).

любим Бебой, молчалив, умен, жёсток. ...Пьеро, контрабас,— по типу личности душевный, словоохотливый сосед, очень боится боли... Митко, ударные,— отец троих детей (приходится зарабатывать — не важно чем), неуспокоенное самолюбие и сомнения в отношении собственного таланта. ...Петросян, саксофон,— руководитель ансамбля, администратор. У каждого здесь — своя «партия». Как в джазовой композиции.

В чем состоит драматургия джаза? В создании мелодических и ритмических конфликтов, в неожиданных звуковых совпадениях, в переплетении, в появлении и исчезновении отдельных тем. Нечто похожее и здесь, на экране.

Внешнее действие в фильме сводится к минимуму — число внутренних тем стремится к максимуму.

Центральная тема, притягивающая к себе все побочные,— личность и тоталитарный фашистский режим. Шестерых героев ленты, ресторанных джазистов, людей духовно инфантильных, демонстративно далеких от политики, жизнь ставит перед выбором: уступить оказанному на них давлению, потерять себя или же вступить в борьбу со всесильной машиной подавления и обрести себя в новом качестве.

В полицейском застенке, оказавшись один на один с реальным неотвратимым злом, лицом к лицу с бесчеловечностью, пройдя через унижения и пытки, музыканты впервые начинают понимать: в этой страшной войне, которую человечество ведет за право жить, остаться в стороне — значит совершить преступление. Перед собственной совестью и перед людьми. И страдания, по сути, случайно выпавшие на долю «посторонних», воспринимаются еще и как возмездие за слишком долгое молчание и бездействие. Вспомним, великий Данте самые страшные наказания отвел тем, кто не определил своего места в мире. Позиция «над схваткой», откровенное приспособленчество по принципу «и нашим, и вашим» неизбежно заводят человека в тупик.

Пытки выдержали те, кто отринул возможность примиренчества. В ком человечность, порядочность и способность к состраданию победили. В ком победило чувство собственного достоинства. Самоуважение. Гордость. Погиб Пьеро — в прах развеяны его иллюзии относительно возможности уравнять палача и жертву, врага и друга: полицай, оказавшийся земляком незадачливого толстяка контрабасиста, вначале, словно радушный хозяин, угощает арестованного приятеля, а потом, не колеблясь, отдает его в руки тех, от кого не спастись.

...Бар, в котором играл ансамбль, носит символическое название — «Титаник». Начиная программу, хозяин заведения каждый вечер адресовал посетителям следующие слова: «Уважаемые дамы и господа! Я рад приветствовать вас на борту «Титаника», в единственном уголке Софии, где еще можно почувствовать себя в безопасности, забыть о войне и своих невзгодах». И далее следовало нечто вроде эксцентрического вызова судьбе в нелепой попытке укрыться от бурь времени. «Все мы в маленьком мирке, чудном, сказочном, готовом, правда, вспыхнуть каждую минуту,— но вдруг это будет бесшабашно-весело, как бенгальский огонь?» Однако «маленькому мирку» суждено разделить участь большого мира: нет больше «Титаника» — уютный бар превращен в бомбоубежище; нет и беспечных музыкантов с их трубами и барабанами, которым не дано было заглушить голос войны, голос трагедии. И остаться в стороне, отсидеться, отмолчаться тоже не удалось.

...Неуверенные звуки фортепьяно из-за обломков кирпичной стены. По разрушенному городу возвращаются к себе уцелевшие оркестранты. Надо жить дальше... Общая боль изменила этих людей, проявив в каждом лучшее, настоящее. Научила сознавать свою ответственность за других, за то, что совершается рядом. Итак, в убежище играет оркестр. Блюз финала вселяет надежду.

Мысли, заложенные в основу этого кинопроизведения, развернуты — по мере развития сюжета — достаточно согласованно и ясно, подчиняясь лейтмотиву, утверждению высокой ценности гражданского и нравственного самосознания личности. Но, к сожалению, выразительная форма картины необходимой отчетливостью, а главное, цельностью не обладает. В частности, за изменчивой жанровой структурой ленты порой так же нелегко уследить, как за модуляциями джазовой мелодии. От верных исторических зарисовок, от политического диалога повествование вдруг уходит в область детективной интриги, фарса с переодеванием, потом — к психологической драме, к философской притче. Быть может, эту усложненную и неровную жанрово-стилистическую конструкцию подсказал авторам джаз?..

Виктор БОЖОВИЧ

Жан-Луи Трентиньян: личность и персонаж

«Звезды» мирового кино

Актер, как и любой работник искусства, должен быть свидетелем своего времени

Ж.-Л. Трентиньян

Юноша был робок и застенчив. После тихой провинции шум и ритм столичной жизни ошеломили его. Небольшого роста, с тонкими чертами лица, он стеснялся своих веснушек, своего южного прованcальского произношения. Как было бы хорошо научиться вести себя свободно — везде, при любых обстоятельствах! Вот если представить себе, что ты не живешь, а только играешь роль и что все, происходящее вокруг, в сущности, тебя не касается... Так, чтобы победить проклятую застенчивость, он и задумал стать актером. Звали юношу Жан-Луи Трентиньян.

Он родился 11 декабря 1930 года в маленьком городке на юге Франции. Отец Жан-Луи, Рауль Трентиньян, был человеком спокойным и положительным. В Пон-Сент-Эспри, где ему принадлежала небольшая кондитерская фабрика, он пользовался уважением, много лет подряд его избирали мэром. В годы немецкой оккупации Рауль Трентиньян был связан с Сопротивлением, его разыскивали, он долго скрывался, но в конце концов оказался в тюрьме — вместе с женой. К счастью, война уже шла к концу, и супруги Трентиньян вскоре вышли на свободу...

Школьные годы Жан-Луи Трентиньяна прошли в Авиньоне и Эксе. Учился он не очень прилежно: поэзия привлекала его гораздо больше, чем школьные занятия. Огромное впечатление на Жан-Луи произвел Шарль Дюллен в мольеровском «Скупом», гастролировавший в Эксе в 1949 году. Когда год спустя, приехав в Париж, Трентиньян примет решение учиться на актера, он отправится именно к Дюллену, в его актерскую школу.

После окончания курсов для Трентиньяна началась прозаическая театральная жизнь: кратковременные контракты, незначительные роли, утомительные гастрольные поездки. Постепенно приходил профессиональный опыт. В театральный сезон 1953/54 года Трентиньян привлек к себе внимание парижской критики исполнением главной роли в пьесе Робера Оссейна «Ограниченная ответственность» — он играл затравленного преступника, вокруг которого неумолимо смыкается кольцо преследования. После успеха в этом спектакле у Жан-Луи появился свой импрессарио. Актера несколь-

ко раз приглашали на пробы, но он не слишком старался понравиться режиссерам. Наконец импрессарио догадался, что его подопечный занимается саботажем, и заявил ему напрямик: «Если следующая проба сорвется, я расторгну договор». Следующая проба прошла успешно, и Трентиньян снялся в картине режиссера Кристиан-Жака «Если парни всего мира...», но в небольшой и бесцветной роли остался незамеченным.

В конце 1955 года Жан-Луи начал сниматься в фильме, которому была суждена громкая и отчасти скандальная слава,— «И бог создал женщину». Слава была связана не с Трентиньяном, а с исполнительницей главной роли — юной Брижит Бардо. Жюльетта, так зовут героиню, мечется между тремя персонажами: пожилым, но сохранившим незаурядное мужское обаяние дельцом (Курд Юргенс), молодым, несколько «брутальным» красавцем Антуаном Тардье (Кристиан Маркан) и его младшим братом — скромным и тихим Мишелем (Жан-Луи Трентиньян). Трентиньян вполне убедительно сыграл своего симпатичного героя, с его угловатыми движениями, застенчивой улыбкой, ясными, наивными глазами. Таким он и закрепится на экране в последующие годы.

Брижит Бардо, увидев Трентиньяна в первый раз, устроила сцену режиссеру и продюсеру: «Как я могу играть любовные сцены с таким типом? Он маленький, хилый какой-то и вообще не в моем вкусе». Четыре недели спустя она была влюблена в него по уши. Об этом рассказал Роже Вадим, и мы можем ему поверить: ведь он был мужем восходящей «звезды», от него она и ушла — к Трентиньяну. Фильм они заканчивали, уже будучи мужем и женой.

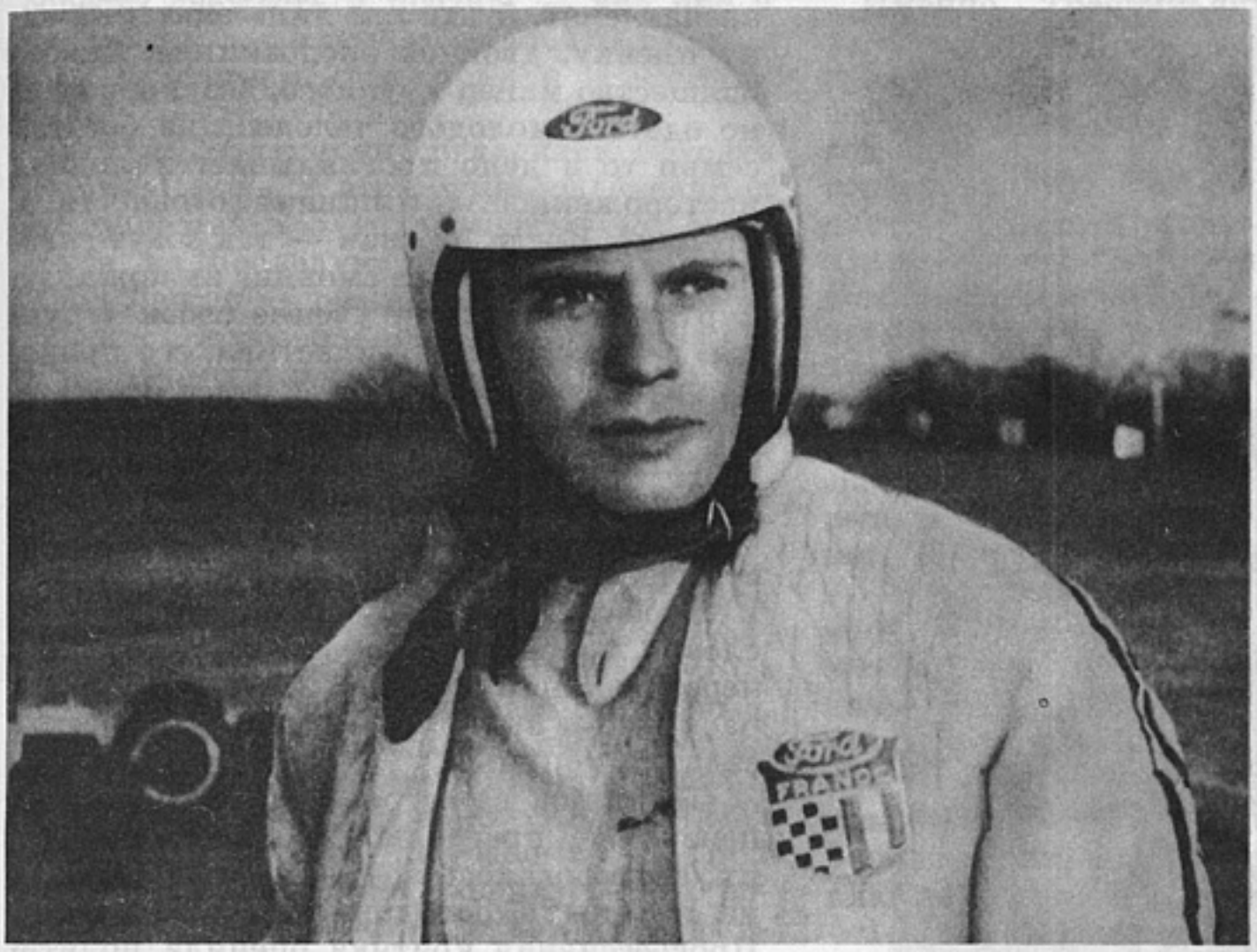
Призыв в армию на два с половиной года прервал профессиональную деятельность молодого актера, который оказался в Алжире, где Франция в это время вела войну против народа, боровшегося за национальную независимость. Отношение Трентиньяна к этой «грязной войне» было однозначно отрицательным. Именно с пребыванием в армии в Трентиньяне пробуждалось активное гражданское самосознание. Впоследствии тема алжирской войны получит отражение в творчестве актера. Помимо «Покушения» («Похищение в Париже»), о котором нам предстоит говорить подробно, упомянем фильм алжирского режиссера Ахмеда Рашеди «Опиум и дубинка» (1969), участие в котором было для Трентиньяна актом гражданским, политическим. Он сыграл французского солдата, который получил приказ расстрелять пленного бойца освободительной армии, но предпочел бежать вместе с ним к партизанам.

По возвращении на родину тема войны не давала Трентиньяну покоя. Он сделал инсценировку по антимилитаристскому роману Робера Мерля «Воскресный отдых в Зюйдкоте» о разгроме французских и английских войск под Дюнкерком, пытался инсценировать другой антивоенный роман — «Увольнительная» Даниэля Ансельма об алжирской войне. Обе эти пьесы так и не нашли пути на французскую сцену.

Обивая пороги театров, Жан-Луи познакомился с Морисом Жакмоном, главным режиссером театра «Студио» на Елисейских полях. Тот помнил актерские работы Трентиньяна и, не задумываясь, пригласил его на роль Гамлета. Спектакль пользовался большим успехом и у публики, и у критиков.

Шел конец 50-х годов. Завязшая в болоте колониальной войны, утомленная частой сменой правительств, Четвертая республика доживала последние дни. Правые заговорщики, участники профашистской организации ОАС, писали на стенах угрожающие лозунги, подкладывали пластиковые бомбы, устраивали покушения на прогрессивных общественных деятелей. Трентиньян, который остро чувствовал атмосферу времени, вынужден был играть роли, никак не соотносившиеся с современностью. Снимался он довольно часто, но значительных ролей не было. Его амплуа — симпатичный молодой человек с прямым взглядом и открытой улыбкой. Мало кто знал об интенсивности внутренней жизни актера. Периодически он чувствовал потребность в самоуглублении. Тогда он уходил от людей, запирал дверь, отключал телефон и несколько дней подряд занимался только тем, что записывал и перезаписывал на магнитофон стихи любимых поэтов.

В 1960 году Трентиньян получил неожиданное предложение сняться в фильме итальянского режиссера Дино Ризи «Обгон» и отправился в Рим. Режиссер, который ожидал его с некоторым беспокойством, был вне себя от радости: перед ним стоял персонаж фильма, именно такой, каким он его задумал, маленький, хрупкий, с застенчивой улыбкой; в его



В фильме «Мужчина и женщина», режиссер Клод Лелуш

облике оставалось что-то от юноши, даже от подростка. Актеру предстояло сыграть студента-зубрилу по имени Бруно, которого помимо воли вовлек в «сладкую жизнь» случайный знакомый — разбитной и предприимчивый Роберто (в этой роли снялся популярнейший итальянский актер Витторио Гасман). Третьим «персонажем» фильма была автомашина Роберто, в которой он как угорелый носился по дорогам, норовя обогнать всех. Во время очередного отчаянного обгона на горном шоссе машина летит в пропасть. Сам Роберто в последнюю секунду успевает выпрыгнуть, а Бруно погибает — как раз тогда, когда ему показалось, что он почувствовал, наконец, вкус к жизни...

В «Обгоне» Трентиньян показал себя зрелым мастером. Хотя у него совершенно не было времени на подготовку (к его приезду съемки уже начались), он знал, как подступиться к роли: «Я никогда не задаюсь умозрительной идеей относительно моего героя. Не пытаюсь найти к нему психологический подход. Я представляю себе его через конкретные действия, физические детали, специфические жесты. Например, спрашиваю себя: как он будет держаться за столом? Думаю о его силуэте, походке, дыхании... Если у вас правильная походка, если вы почувствовали, как двигается ваш герой,— значит главное сделано»[1].

«Обгон» ознаменовал прощание Трентиньяна с амплуа «робкого молодого человека». Не случайно в том же 1961 году, но на несколько месяцев раньше, Трентиньян снялся в картине Алена Кавалье «Поединок на острове», где наметилось новое и неожиданное направление в эволюции его персонажа. В фильме рассказывалось о взаимоотношениях двух героев: журналиста левых убеждений и террориста-оасовца. Экран устанавливал прямые связи с политической реальностью, что во французском кино было по тем временам явлением чрезвычайно редким, можно сказать, уникальным.

К Трентиньяну Кавалье обратился не только как к актеру, но и как к единомышленнику, человеку левых убеждений. «Это был интересный опыт,— вспоминал

[1] Trintignant Jean-Lois. Un homme à sa fenêtre. Pronos recueilles, commentés par Michel Boujut, Paris, 1977, p. 73. (В дальнейшем при цитировании этой книги номер страницы указывается в скобках после цитаты.— *Ред.*)

Жан-Луи Трентиньян в фильме «Конформист», режиссер Бернардо Бертолуччи

Трентиньян.— Мы все были встревожены войной в Алжире и вспышками оасовского террора. Мы чувствовали себя политически ангажированными. И это была моя первая встреча с великолепной актрисой Роми Шнайдер» (79—80). Из двух главных мужских ролей Трентиньян сам выбрал роль террориста: он хотел разорвать путы связывавшего его амплуа.

В созданном актером образе сосуществуют мягкость и жестокость — создается впечатление, будто два лица сняты на одну пленку, двойной экспозицией: Сквозь изящество манер хрупкого, безукоризненно одетого молодого человека из богатой семьи то и дело проглядывает холодная настороженность, хищная готовность к прыжку. Когда Клеман — так зовут главного героя,— сменив смокинг на кожаную куртку, является на учение своей «группы», его внутренняя пластика, его природа проступают со всей отчетливостью. Привычным, каким-то жадным движением схватив автомат, он, весь напрягшись, выпускает очередь по воображаемой цели, и в глазах его появляется мрачное исступление. В другом эпизоде он тщательно и любовно проверяет механизм базуки, словно ласкает это орудие убийства. Так, через внешний рисунок, через жест актер раскрывает в персонаже психологические задатки убийцы.

«Поединок на острове» натолкнулся на цензурные преграды. Чтобы преодолеть их, потребовалось время, и фильм вышел на экраны с опозданием, в 1962 году. Прогрессивная критика оценила политическую направленность картины, отметив, что ее главным художественным достижением стал образ, созданный Трентиньяном.

И опять наступила пауза в карьере артиста. Роли есть, нет продвижения вперед. Популярность растет, но за счет каких фильмов? Его снова пригласил Роже Вадим: «Замок в Швеции» (1963) по повести Франсуазы Саган — это история тихого молодого человека, попадающего в замок, где живет аристократическое семейство, все члены которого, как на подбор, маньяки и сумасшедшие, ведущие со своим гостем «игру на уничтожение». Вместе с Мишель Морган Трентиньян сыграл в фильме «Зал ожидания» (по роману Рене Фалле): здесь он рассказал о взаимоотношениях робкого вздыхателя с замужней женщиной. И еще один робкий — мойщик окон в фильме «17-е небо» (он был в нашем прокате).

Снова и снова в картинах с участием Трентиньяна (как, впрочем, и во множестве других) прокручивалась все та же «пластинка»: мужчина и женщина, встречи и расставания влюбленных, обманы и признания, любовь и ревность. Конечно, это вечные темы искусства, но подлинную жизнь им сообщает не остроумный поворот сюжета, а мысль и чувство художника. Тогда самые обычные персонажи и ситуации могут осветиться новым светом,

обрести свежесть и поэзию — как оно и случилось в фильме с нарочито банальным названием «Мужчина и женщина» (1966).

Когда Трентиньян согласился сыграть главную роль в этом фильме, сценария не существовало (практически не было его и на последующих этапах работы). Клод Лелуш — режиссер, сценарист, оператор и продюсер — снимал фильм на натуре с помощью портативной камеры. Он рассказал актерам сюжет в общих чертах. Речь шла о любовной истории между врачом и «скрипт-герл»[2] (Анук Эме). Героям около тридцати. Оба были женаты, оба имеют детей примерно одного возраста. Случаю угодно познакомить их у дверей сада-интерната, куда они привели детей. Жан-Луи и Анна (персонажам даны имена исполнителей) — люди современные, обеспеченные, самостоятельные, лишенные материальных затруднений и религиозных предрассудков, которые могли бы осложнить их взаимоотношения. Как при таких условиях будет развиваться их роман, предстояло решить, додумать, дофантазировать в процессе съемок.

Молодой режиссер Клод Лелуш был убежден, что актер в кино — самое главное и не следует сковывать его фантазию ничем. «Что касается диалога,— пояснил Лелуш,— то мои актеры придумывают его сами. Я объясняю им общий смысл того, что они должны сказать, а дальше они говорят так же, как в жизни»[3]. Не останавливаясь на подробностях и деталях, он объяснял актерам содержание сцены, давал канву диалога и сразу, без репетиций приступал к съемке. Каждого из двух главных исполнителей он инструктировал порознь, так что многие реплики и поступки партнера оказывались для другого неожиданностью и реагировать надо было сразу, без промедления.

Жан-Луи был не только исполнителем, но и автором, создателем своего персонажа. «Его вклад на съемочной площадке,— свидетельствует Лелуш,— был очень значителен. Он всегда чуток, открыт, восприимчив к происходящему. Всегда что-нибудь предлагает режиссеру. Я называю это — «делать подарки». Трентиньян — актер, который «делает подарки». В «Мужчине и женщине» он часто подхватывал и развивал то, что мной было только намечено» (87,

Именно Трентиньяну принадлежала идея изменить профессию героя — сделать его автогонщиком. Для этого у него были веские биографические причины. Редкий год он не участвует в профессиональных соревнованиях. По словам актера, это дает ему очень многое — учит выдержке, хладнокровию, быстроте реакций. Лелуш снял несколько эффектных эпизодов во время ралли в Монте-Карло с участием Трентиньяна. Режиссеру ничего не пришлось подстраивать, инсценировать: Жан-Луи занимался своим делом, а Клод Лелуш — своим (снимал документальный репортаж). Попутно придумывались и некоторые обстоятельства биографии героя: несчастный случай во время гонок, ложное известие о смерти, самоубийство жены... А он выздоровел и остался вдовцом с ребенком на руках. И вот — новая встреча, новая любовь, попытка сближения. Целомудренно и нежно играл Трентиньян зарождение чувства, первые, еще робкие контакты, возникающие между влюбленными.

Фильм «Мужчина и женщина» завершил превращение Трентиньяна в кинозвезду. Для миллионов зрителей он слился со своим героем — обаятельным, чуть застенчивым человеком с романтической судьбой, с затаенной грустью в глазах, с ощущением внутренней хрупкости, столь непохожим на дерзких, победительных героев Делона или Бельмондо.

При этом в игре Трентиньяна есть одна существенная особенность, не сразу заметная, но имеющая принципиальное значение. Актер не просто живет жизнью своего героя, но время от времени чуть-чуть остраняет его поведение, заостряет рисунок роли, не полностью сливается с ней. (Сам актер называет это «играть рядом с персонажем».) Тяга к превращениям, к экспериментам, к выходу за границы четко очерченного амплуа была неистребима у Трентиньяна. Она-то и не дала ему превратиться в кинозвезду обычного типа. «Я не хочу быть легендой и соответствовать ей,— скажет он впоследствии.— Я не стремлюсь стать законченным киноперсонажем. Мое ремесло сохраняет для меня интерес лишь в том случае, если я остаюсь множеством персонажей сразу»[4].

После огромного успеха «Мужчины и женщины» (фильм получил «Золотую пальмовую ветвь» на фестивале в Канне и множество других международных пре-

[2] Так называют на Западе секретаря режиссера на съемочной площадке.

[3] "Cinéma", 1986, N 106, pp. 18—19.

[4] «Image et Son — Revue du cinéma», 1972, N 256, pp. 92—93.

мий) Трентиньяна буквально рвали на части. На него посыпались заманчивые предложения. В этих условиях он сохранил способность к трезвой самооценке и высокую профессиональную требовательность. Предложения, даже самые выгодные, он отвергал, если они не отвечали его творческим установкам. Достаточно сказать, что в течение только одного года он отклонил приглашения трех едва ли не самых престижных режиссеров Голливуда — Копполы, Фридкина и Спилберга. И если время от времени он все-таки соглашался сниматься в коммерческих картинах, то делал это с единственной целью: чтобы потом бесплатно участвовать в работе над интересующими его фильмами, а часто и в их финансировании.

Ряд таких картин, откровенно политических, никогда не был бы поставлен, а многие молодые режиссеры не смогли бы осуществить свои замыслы без поддержки Трентиньяна. Он всегда выбирает фильм, а не роль — это его принцип. Для него не важно, насколько выигрышным, эффектным будет его появление на экране.

Для большинства западных актеров участие в голливудских «супербоевиках» — нечто вроде последнего рубежа: только после этого они могут считаться «звездами» международного класса. Трентиньян не стремился пересечь Атлантику. Но, отказываясь от заокеанских приглашений, он охотно снимался в итальянских фильмах. Ему, французу-южанину, Италия была близка и географически, и психологически. «Обгон» положил начало его популярности по ту сторону Альп. Он до такой степени чувствовал себя в Риме своим, что даже присоединился к забастовке итальянских актеров, протестовавших против засилья иностранцев в итальянском кино.

В Италии, как и во Франции, Трентиньян стремился сниматься у молодых, ищущих режиссеров, хотя далеко не всегда эти эксперименты давали желаемый результат. Но бывают неудачи, которые несут в себе зародыши будущих успехов. В 1967 году Жан-Луи снялся в фильме «Сердце в горле» режиссера Тинто Брасса. «Тинто Брасс — это человек, существующий за пределами общепринятого»,— так характеризует его актер. Съемки велись в Лондоне, быстро, без подготовки, очень длинными планами, в основном 16-миллиметровой камерой. Рассказанная в фильме полицейская история служила скорее поводом для того, чтобы показать город в странном, бредовом обличье — как видит его герой Трентиньяна, иностранец, выброшенный из жизни, заблудившийся в чужом ему мире. В ночном кафе он встречает девушку, которую обвиняют в убийстве, и помогает ей бежать. Затем выясняется, что она действительно совершила убийство, и поскольку герой — единственный свидетель ее преступления, она убивает и его.

Фильм снимали импровизационно, прямо на улицах, в толпе, причем прохожие не догадывались, что идет съемка (такой метод уже раньше применялся Годаром). По ходу действия персонажи стреляли друг в друга, дрались, опрокидывали лотки, врывались в магазины. Окружающие принимали все это за чистую монету, реагировали соответствующим образом и оказывались тем самым невольными участниками экранного действия. Полицейские — тоже, они включались в погоню за мнимыми бандитами, а оператор фиксировал все это на пленку. Съемки нередко заканчивались арестом их участников, объяснением в отделении полиции и штрафами, которые включались в расходы по фильму.

Название «Сердце в горле» передает состояние главных действующих лиц, преследуемых, все время от кого-то убегающих,— сердце у них «вот-вот выскочит». Этому состоянию соответствовал и ритм ленты, лихорадочный, взвинченный, рваный. На фоне документально снятых кадров лондонской жизни мелькала фигура Трентиньяна — странного, непонятного, неприкаянного существа. Словно наперекор «Мужчине и женщине» тема любовной встречи, любовной идиллии в хаотическом и нелепом мире была здесь вывернута наизнанку, доведена до абсурда, до трагического конца. Для Жан-Луи это был один из опытов создания «антигероя» — постороннего, чужого, выключенного из ситуации.

Такую попытку предпринял он и в фильме известного французского писателя и режиссера Алена Роб-Грийе. Его «Трансевропейский экспресс» (1966) — приключенческая лента с лихо закрученным полицейским сюжетом, включающим в себя элементы самопародирования. В одном и том же поезде едут герой картины и ее автор, причем иногда они даже случайно сталкиваются в одном кадре. Автор (его играет сам Роб-Грийе) диктует своей секретарше сценарий будущего фильма. События, которые он придумывает, тут же обре-

С Катрин Денёв в фильме «Чужие деньги», режиссер Кристиан де Шалонж

тают экранную реальность. Персонаж Трентиньяна и не подозревает, что в соседнем вагоне едет его создатель — нерешительный, рассеянный, сам еще не знающий, как обернутся дела в следующем эпизоде его сценария: удастся ли, например, герою, с чемоданом, набитым наркотиками (а может быть, совсем пустым), ускользнуть от преследования соперничающих бандитских шаек? Сверхзадача Трентиньяна в этом фильме состояла в том, чтобы вести себя с предельной естественностью в каждом эпизоде, актерски оправдывать каждую ситуацию, притом что связь между эпизодами нарушена и одна сцена противоречит другой.

Год спустя Трентиньян снялся еще в одном фильме Роб-Грийе — «Человек, который лжет». Герой одержим желанием нравиться всем без разбора и ведет себя так, как хотелось бы тому, с кем в данный момент его свела судьба. Причем делает он это непроизвольно, как бы помимо собственного желания. Подобное ощущение духовного и психологического вакуума внутри персонажа восходит к творчеству Луиджи Пиранделло, итальянского писателя и драматурга. Речь идет о таком зафиксированном искусством социально-психологическом явлении, которое можно назвать «отчуждением личности».

Своего рода «пиранделлизмом» был пронизан и фильм «Похититель преступлений» (1968) жены Трентиньяна Надин (брак с Брижит Бардо распался вскоре после возвращения актера из армии). Сюжет картины заимствован из газетной хроники. Некий Люсьен Леже, человек ничтожный, но одержимый болезненным желанием «прославиться», подстерег и убил ребенка. Затем он разослал во все газеты письма с подробным описанием содеянного. Это была сенсация, но по прошествии нескольких дней все о ней забыли. Тогда, чтобы вновь напомнить о себе, преступник отдался в руки полиции. Это был второй полнометражный фильм Надин Трентиньян, которая стала заниматься режиссурой, побуждаемая и ободряемая Жан-Луи. Он же сыграл главного героя. «Это интересный сюжет,— говорит актер,— он выражает нашу эпоху, потребность человека выйти из состояния анонимности хотя бы на один день. Это характерно для нашего общества» (108).

Мы видим, таким образом, как во многих своих работах Трентиньян разрушал образ цельного и благополучного героя, который был им создан в «Мужчине и женщине».

Конец 60-х годов — время, когда в западном кино получили права гражданства фильмы с открытой политической направленностью. Взрыв молодежного протеста вызвал политизацию общественного сознания, появилась даже мода на «полити-

ческую остроту», ее стали имитировать для привлечения публики. Трентиньян не гнался за модой. Его левые политические убеждения были им выношены и выстраданы на протяжении многих лет.

«Как и в юности,— говорит Трентиньян,— я продолжаю верить в гуманизм, опирающийся на левые убеждения. Я никогда не был активным политическим деятелем. Я социалист по велению сердца. Влево меня влечет чувство, а не анализ. Я никогда не был членом коммунистической партии, но мои симпатии на ее стороне» (46). Именно потому, что его политические убеждения сформировались не вдруг, Трентиньян сохранил трезвую голову в условиях политического ажиотажа 1968—1969 годов. Как человек театра, он очень быстро разглядел театральную, показную сторону молодежного бунта. Правда, в мае 1968 года он вошел в так называемые «Генеральные штаты французского кино» — общественную организацию с сумбурной программой, второпях созданную молодыми кинематографистами. Но, как и Франсуа Трюффо, вскоре покинул ее. «Мы там просто строили из себя идиотиков»,— скажет он впоследствии (48).

При этом Трентиньян не упустил возможности принять участие в открыто политическом фильме режиссера Коста-Гавраса «Z» (1968). Сценарий был написан по роману греческого писателя Василиса Василикоса, в основу его были положены реальные события — убийство левого депутата парламента Григориса Ламбракиса правыми заговорщиками при содействии полиции. Это убийство послужило прелюдией к фашистскому перевороту и установлению военной диктатуры в Греции. Два года не находилось продюсера, который согласился бы финансировать картину. Деньги собирали по крохам те, кто был заинтересован в постановке, в их числе и Трентиньян. Когда съемки начались, один журналист спросил у актера, не смущает ли его участие в открыто политическом фильме. «Напротив,— ответил Трентиньян,— потому-то я в нем и участвую!» (45).

Жан-Луи сыграл молодого следователя, мужественно противостоящего всем попыткам замять преступление. За эту роль актер получил премию на Каннском фестивале 1969 года. Сам он считает, что абсолютно ничем не выделялся среди других исполнителей: просто роль у него была очень выигрышная.

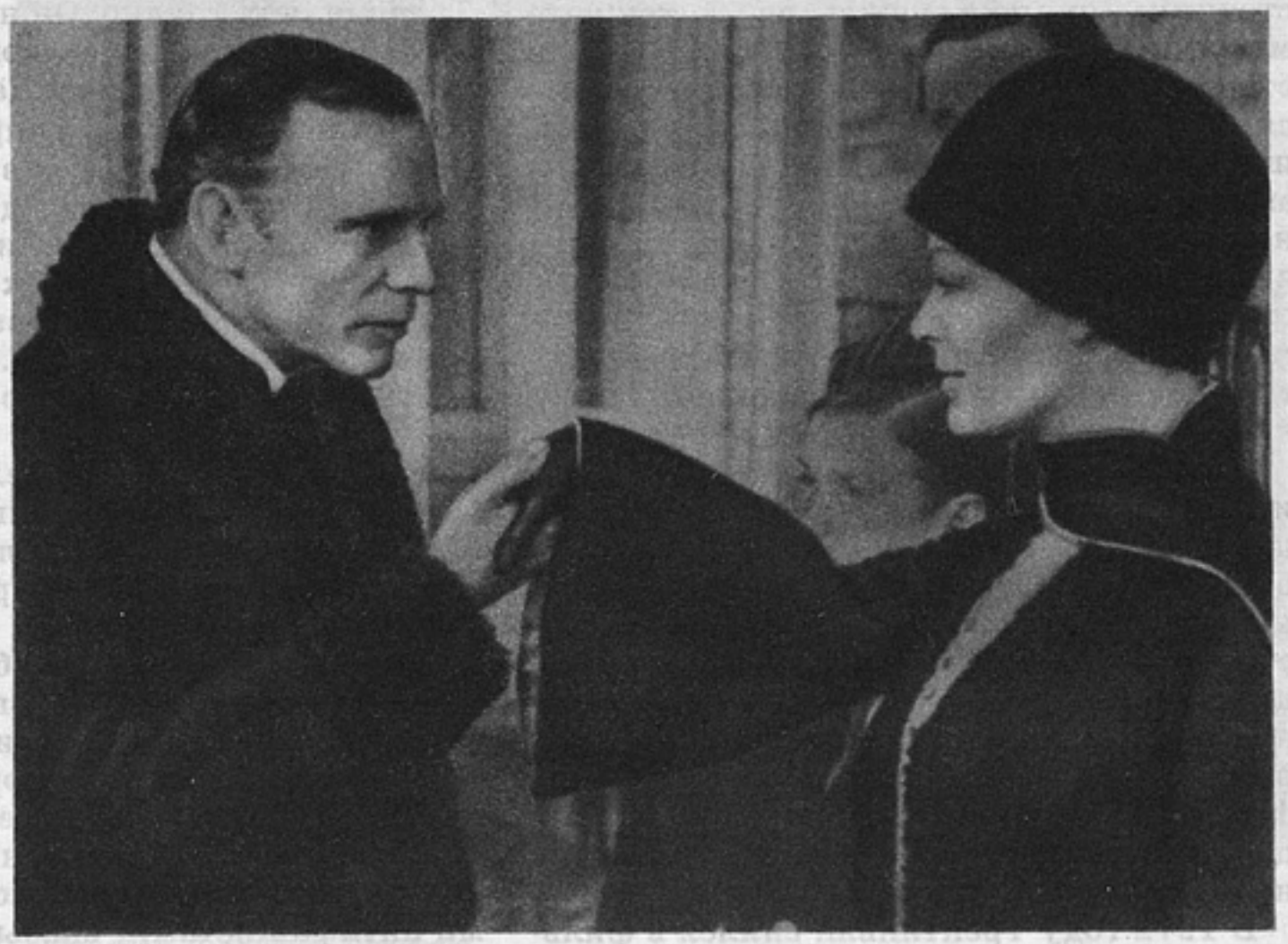
Иначе обстояло дело в «Конформисте» (1970), знакомой нашему зрителю ленте известного итальянского режиссера Бернардо Бертолуччи. Чтобы сыграть в этом — одном из самых значительных и сложных политических фильмов западного кино,— Жан-Луи понадобятся весь его опыт и мастерство, весь запас мыслей, чувств, жизненных наблюдений и еще нечто сверх того. «Конформист»,— говорит Трентиньян,— лучший фильм, в котором я участвовал. Моя лучшая актерская работа. Так получилось благодаря режиссеру, но также в силу некоторых внешних обстоятельств, ужасных и мучительных. В такие моменты необычайно обостряются реакции актера. Бертолуччи был рядом, и он использовал мое отчаяние» (126).

Что же это были за обстоятельства?

Мы говорили, что Трентиньян часто снимался в Италии. В Рим он приезжал надолго, с женой и детьми. Так было и на этот раз. Жан-Луи приступил к работе, старшая дочь Мари ходила во французскую школу, Надин хлопотала по хозяйству и присматривала за младшей дочерью — восьмимесячной Поль. Однажды ночью, неизвестно по какой несчастной случайности, Поль задохнулась в своей кроватке. «С этого дня во мне что-то сломалось, — вспоминал Трентиньян.— Люди примиряются со смертью родителей. Со смертью ребенка примириться невозможно...»

Образ Марчелло Клеричи, конформиста в муссолиниевской Италии, был завершением галереи персонажей, созданных Трентиньяном,— людей с раздвоенной психикой, надевших личину и потерявших лицо, людей-марионеток. То, что раньше в его творчестве могло показаться случайным, не вполне мотивированным, не до конца разгаданным, здесь раскрывается в своей потаенной и зловещей сущности. Образ, к которому Трентиньяна тянуло, как самоубийцу под колеса поезда, стал разоблачением постыдной тайны — не актера, конечно, и даже не героя, но тайны времени, когда фашизм проникал в души, как повальная эпидемия, превращая миллионы людей в послушных роботов, готовых пытать, насиловать, убивать.

Фашизм как коллективная болезнь буржуазии — такова исходная идея романа Альберто Моравиа и поставленного на его основе фильма Бертоллучи. Социальная патология раскрывается через индивидуальную ущербность героя — ход, быть мо-



С Роми Шнайдер в фильме «Банкирша», режиссер Франсис Жиро

жет, спорный. Однако не будем забывать, что перед нами художественное произведение, то есть образная система, в которой мысль развивается не отвлеченно-логическим путем, а через ряд ассоциаций, жизненно конкретных и одновременно насыщенных метафорическим смыслом. Таким сложным, многоплановым образом-метафорой стал главный персонаж фильма, созданный, выточенный, вылепленный Трентиньяном.

Личный, авторский вклад Трентиньяна в создание образа Клеричи был очень значителен. Режиссер на это и рассчитывал. В разговорах с актерами он избегал подробных разъяснений, всячески побуждая исполнителей импровизировать. Относительно решения последней сцены фильма (где герой в ночь падения муссолиниевского режима предает своего бывшего «товарища по партии» и в конце концов сходит с ума) у Бертолуччи были сомнения. А возможно, он намеренно делал вид, будто пребывает в нерешительности. Как бы то ни было, он оставил эту ключевую сцену на усмотрение актера: произведя чисто техническую разметку, он предложил Трентиньяну импровизировать. «Мы начали снимать,— вспоминает Жан-Луи,— и со мной произошло нечто невероятное: я был Марчелло...» (127). Понятно, что такая игра требовала огромных душевных затрат. «Этот фильм,— говорил впоследствии Трентиньян,— стоил мне очень дорого. Он меня буквально растерзал» (168).

Трентиньян убежден, что актер, играющий по-настоящему, обязательно привносит в персонаж нечто от себя, даже если речь идет о персонажах, одержимых злом. Но в создаваемых им характерах изображение зла никогда не переходит в его оправдание. Чем был бы герой «Конформиста» без ощущения внутренней бездны, которая временами приоткрывается под покровом мелкой и подлой жизни Клеричи? Без отчаяния и потрясения, которые нес в душе актер Трентиньян? Он был бы достаточно однозначной фигурой, иллюстрирующей сомнительную мысль о прямой связи, якобы существующей между социальной патологией и патологией сексуальной. Трентиньяну же удалось, ни на йоту не смягчая приговор, выносимый Клеричи (и через него — всей психологии фашизма), всколыхнуть в зрителях океан противоречивых чувств. Воздействие этого образа и фильма в целом не было бы столь сильным, если бы Трентиньян не дал нам ощутить упоение героя своей страшной ролью, если бы, играя по своему обыкновению «на некотором рас-

стоянии» от персонажа, он в какие-то мгновения не отождествлялся (и не заставлял зрителя внутренне отождествиться) с Клеричи. Трентиньян-актер совершает для нас этот опасный и необходимый эксперимент: он словно дает нам возможность испытать вместе с героем нечто вроде «головокружения от вседозволенности» — с тем, чтобы, зная это чувство, мы умели его распознать, чтобы выработали в себе иммунитет к страшной болезни, имя которой — атрофия души.

Клеричи — человек с выеденной душой, и потому он становится послушным орудием фашизма. В игре Трентиньяна особое значение приобретает механистичность движений, как будто за героя действует кто-то другой, невидимо в нем сидящий. Чего стоят его походка, подчеркнуто решительная и одновременно суетливая, его темный силуэт «человека в футляре», его бледное сосредоточенное лицо, как маска, за которой клубится небытие!

В 1972 году Трентиньян снялся в фильме режиссера Ива Буассе «Покушение» (в нашем прокате — «Похищение в Париже»). Молодой режиссер решил рассказать средствами игрового кино о реальном факте — похищении и убийстве видного арабского лидера Бен Барки (на экране он фигурирует под именем Садиэль). В фильме были показаны обстановка и движущие причины политической борьбы, резко очерчены характеры действующих лиц. Мужественному и непреклонному Садиэлю (Джан-Мария Волонте) противопоставлен журналист Дарьен (Трентиньян), в недавнем прошлом — человек левых убеждений, ныне щеголяющий политическим цинизмом. Снова, в который уже раз, Трентиньян создает образ человека ненадежного, внутренне расколотого, способного качнуться и в ту, и в другую сторону.

Как и многие современные режиссеры, Буассе охотно прибегает к «репортажному стилю» — снимает ручной камерой прямо на улице. Это предъявляет к актерам особые требования. «Стиль исполнения,— говорит Трентиньян,— эволюционирует в сторону все большей сдержанности, все большей правдивости»[5]. И он умеет быть похожим на «человека с улицы» и в то же время не таким, как все. Однако роль Дарьена — в том, что касается ее внутреннего содержания,— далась Трентиньяну трудно. Он не мог согласиться с происходившей в конце фильма моральной реабилитацией Дарьена. Даже частичной. Нередко ему приходилось выводить на экран героев двойственных, колеблющихся между добром и злом, склонных к двоедушию и предательству. Он даже особенно чуток к персонажам такого типа, ибо улавливает в них существенный мотив времени. Но при одном непременном условии: его собственная позиция, заявленная через фильм, должна быть четкой и недвусмысленной.

В дальнейшем Трентиньян неоднократно снимался в лентах политического звучания, даже если они не представляли для него особенного интереса в художественном отношении — ему был важен сам факт такой работы. Он по-прежнему очень остро реагировал на политические события. Фашистский переворот в Чили и убийство Сальвадора Альенде он пережил как личную трагедию; он был дружески связан со многими чилийскими беженцами-антифашистами, оказывал им всемерную поддержку. И, разумеется, с радостью согласился участвовать в фильме Эльвио Сото «В Сантьяго идет дождь», тем более что ему очень нравились предыдущие работы режиссера, сделанные в Чили в период правительства Народного единства. На этот раз, торопясь рассказать о недавнем фашистском перевороте в своей стране, чилийский режиссер не всегда находил наиболее сильные художественные решения. Роль профсоюзного активиста, которую играл Трентиньян, страдала иллюстративностью: появляясь на экране, герой неизменно произносил страстные политические тирады. Актер, как мог, старался смягчить декларативность образа...

Все, кто играл вместе с Трентиньяном, отмечают его необычайную чуткость к партнеру, готовность приглушить свое собственное исполнение, если того требует общий замысел. Работая над ролью, он прежде всего учитывает звучание произведения в целом. Вместе с тем его не всегда устраивает то подчиненное и зависимое положение, которое занимает актер в процессе создания картины. Давно уже Жан-Луи подумывал о режиссуре. Наконец в 1972 году случай представился. Трентиньян написал сценарий, пародирующий полицейский триллер, и приступил к съемкам. Фильм назывался «День, полный событий» и рассказывал о том, как герой убивает одного за другим восьмерых присяжных, приговоривших его

[5] «Cinéma», 1972, № 163, p. 110.

С Фанни Ардан в фильме «Веселенькое воскресенье», режиссер Франсуа Трюффо

сына. Сам Трентиньян на экране не появлялся, считая, что ему будет слишком трудно совмещать обязанности исполнителя и режиссера. Комментируя свой замысел, он писал: «Это — фильм-насмешка, в нем все трактовано в духе черного юмора. Я хотел сделать нечто напоминающее мир Бестера Китона, которого я ценю выше всех» (140—141). Однако что-то в реализации замысла не сработало, и фильм не получился.

Трентиньян был огорчен. Ему потребовалось семь лет, чтобы осмыслить причины неудачи и решиться на новую попытку. Фильм «Учитель плавания» обладал крайне запутанной фабулой, построенной на том, что все действующие лица, собравшиеся в имении мультимиллионера, мистифицируют друг друга, желая стать наследниками огромного состояния. Все это приводит к серии таинственных убийств. На этот раз критика оценила причудливо-фантасмагорическую форму, в которую Трентиньян-режиссер облек свой сатирический замысел. Но у зрителей эта комедия успеха не имела.

Положение Трентиньяна-актера в современном кино парадоксально. Он не гонится за популярностью — популярность гонится за ним. Внешне его персонажи вылеплены с предельной четкостью, но внутренне почти каждый из них несет в себе загадку, которую нелегко разгадать. Он не прибегает к гриму и внешним средствам трансформации, но герои его столь разнообразны, что его без преувеличения можно назвать «человеком с тысячью лиц». Лаконизм выражения, скупость актерских средств доходит у Трентиньяна до аскетизма. Как в некоторых рисунках Матисса, два-три штриха — и портрет готов.

Спектр его последних ролей продолжает быть достаточно широким. Уже давно Жан-Луи мечтал о двух вещах: сыграть комедийную роль и поработать с Франсуа Трюффо. И вот оба эти желания осуществились разом: Трентиньян снялся в пародийной комедии Трюффо «Веселенькое воскресенье», сыграв мнимого преступника, вынужденного скрываться от полиции и одновременно искать доказательства своей невиновности. Увы, это был последний фильм безвременно ушедшего из жизни режиссера. И еще одна последняя встреча — с Роми Шнайдер в «Банкирше», где актриса сыграла главную героиню, а Жан-Луи — ее заклятого врага, злобного и коварного финансиста с замедленными движениями хамелеона, подстерегающего добычу. Можно упомянуть и другие недавние работы актера: про-

фессор-интеллектуал, любитель поэзии и пособник террористов,— в итальянском фильме «Удар в сердце»; следователь, решающий не столько юридическую, сколько моральную проблему,— в картине «Мужское дело» (она была в нашем прокате). А завершим мы этот очерк рассказом о двух ролях, пусть и не очень новых, однако ярко показывающих поразительную разносторонность Трентиньяна-актера.

В картине Жака Дерея «Полицейская история» Трентиньян сыграл уголовника, профессионального убийцу — сыграл заостренно, гротескно и достоверно. Перед нами машина для совершения убийств: словно невидимый выключатель щелкает где-то внутри человека, и его рука сама выхватывает револьвер. Снова актер ведет тему внутренней опустошенности и автоматизма — тему «постороннего». Его действия каждый раз определяются конкретной ситуацией, и только ею. Надо бежать — он бежит, надо убить — убьет, надо умереть — умрет... Страшным холодом веет в этой роли от фигуры Трентиньяна, от его лица.

Трентиньян — самый брехтовский актер французского кино. Сохраняя дистанцию по отношению к персонажу, он словно раскладывает его на составные части в резких сменах психологических фаз. Герой «Полицейской истории» попеременно является нам то холодным убийцей со взглядом маньяка, то лощеным завсегдатаем ресторана, то небритым, усталым «чернорабочим уголовного мира», то сосредоточенным, четко работающим специалистом по взлому, то оскалившимся хищником — все клыки наружу,— то мирным буржуа в очках, просматривающим «Фигаро» за стаканчиком вина...

Последнее превращение особенно поражает — им и заканчивается фильм. Бюиссон (так зовут героя) наконец-то попался. Закованный в наручники, он сидит в полицейском участке, дожидаясь допроса. Он уже приспособился к новой ситуации: игра окончена, можно расслабиться, наручники ему, кажется, ничуть не мешают. Своими скованными руками он без труда достает из внутреннего кармана очки, надевает их, тянется за газетой... И нас пронзает внезапная догадка: оказывается, нет четкой грани между мирным обывателем и зловещим убийцей, это две стороны одной медали. В любой момент может произойти перемена лица: «что тот буржуа, что этот...» Еще одна вариация на тему «конформиста». Еще одно обвинение обществу, отчуждающему человека от его человеческой сущности.

Есть в послужном списке Трентиньяна и другие роли. В них он столь же убедительно показывает обретение человеком нравственной опоры, способности противостоять злу. Герои такого типа обязательно время от времени появляются среди персонажей актера. Они ему необходимы как точка отсчета. Без них он не мог бы играть своих злодеев, конформистов, людей-хамелеонов...

Молодой человек в мятом пиджаке, в очках, с растерянным взглядом — таким появляется Трентиньян в фильме «Поезд» (режиссер Пьер Гранье-Дефер). Его герой Жюльен бежит от немецкого наступления в мае 1940 года. В поезде, который пересекает Францию с севера на юг, в теплушке он знакомится с молодой женщиной. Анной — ее играет Роми Шнайдер. Среди неразберихи и ужаса разгрома, когда, кажется, весь мир рушится, зарождающаяся, робкая, затем крепнущая и победно расцветающая любовь сыграна обоими актерами с подлинным вдохновением. Наступает неизбежный час расставания. Анна — еврейка, она должна скрываться, и она исчезает из жизни Жюльена, чтобы не подвергать его опасности.

Проходит три года, и героя вызывают в гестапо; его подозревают в связях с участницей Сопротивления, и женщина, с которой ему устраивают очную ставку,— не кто иная, как Анна. Чтобы выйти из гестапо, ему достаточно сказать: «Я не знаю эту женщину». Но слова отречения замирают у него на губах. Наступает мучительная пауза. Бесстрастное, чужое лицо Роми Шнайдер — и безумная тоска в глазах Жюльена — Трентиньяна. Он не может помочь любимой, но от него зависит, разделит ли он ее судьбу. И вот, словно стряхивая с себя неимоверный груз страха, словно поднимаясь из небытия, герой делает шаг вперед, протягивает руки: «Здравствуй, Анна!» И она отвечает ему счастливой улыбкой. Этот взлет человеческого достоинства, сыгранный Трентиньяном и Роми Шнайдер,— одна из самых сильных актерских сцен во французском кино.

...С тех пор как его талант достиг зрелости, на протяжении почти четверти века Трентиньян был не просто актером, но художником-гражданином, «свидетелем своего времени». Таким, надо думать, он и останется.

Синерама

АЛЖИР. Популярная алжирская актриса Шафия Будра снялась в главной роли в новом фильме молодого режиссера Абделькирима Бахлула «Чай с мятой». Французский еженедельник «Юманите диманш», поместивший интервью с актрисой, отмечает, что после завоевания Алжиром независимости кинематографисты этой страны все чаще обращаются в своих картинах к социальной тематике, поднимают важные общественные проблемы.

«Чай с мятой»— одна из таких лент. В ней повествуется о трагической участи алжирских иммигрантов, уехавших из страны в поисках счастья и обреченных на унижения и нищету в «западном раю». По отзывам критики, Шафия Будра создала в фильме емкий, психологически точный образ пожилой неграмотной крестьянки, которая прилетает в Париж, чтобы вернуть домой, в родную деревню своего сына.

«В этой роли, — рассказывает актриса,— я прежде всего хотела показать силу материнской любви». Героиня Будры проста и наивна, но сердце верно подсказывает ей, что только на родной земле, следуя национальным традициям и обычаям отцов, ее сын обретет достойное место в жизни.

«Думаю,— говорит Шафия Будра,— каждая мать, окажись она на месте моей героини, вела бы себя точно так же. Ведь жизнь иммигрантов — это трагедия». Напомнить об этом нелишне, хотя, как подчеркивает Будра, сегодня в Алжире, идущем по пути независимого развития и социального прогресса, проблемы безработицы и иммиграции уже не стоят так остро, как прежде. «Из нашей страны молодежь сейчас практически не уезжает»,— говорит Будра.

Л. Семенова

БОЛГАРИЯ. «Женским трио» болгарского кино называют режиссера Румяну Петкову, сценаристку Невелину Попову и оператора Светлану Ганеву, дебютировавших фильмом «Отражения». Лента привлекла внимание критиков и зрителей серьезными размышлениями о взаимоотношениях поколений, о поисках юной героиней своего призвания. Сейчас молодые кинематографистки сделали картину «Приземление», в которой вновь ведут разговор о нашей современнице. Вместе с ней нам предстоит пережить духовный кризис, понять, что многое в безбедном существовании Христины Даневой, детской писательницы, было половинчатым, неподлинным: полуискусство, полулюбовь, полудружба. Несчастье с ребенком заставляет героиню Пламены Гетовой (советские зрители знают ее по фильмам «Дом для нежных душ», «Равновесие», «Барышня и ее мужская компания») по-новому взглянуть на себя, осознать свою ответственность за все, что происходит в мире. Осмыслить собственную жизнь помогает ей и литература, поэзия. Сборник стихов советской поэтессы Ксении Некрасовой «Третье око»— постоянный спутник героини, ставший для нее словно бы камертоном нравственности. «Третье око»,— поясняет режиссер Румяна Петкова,— это око совести, око человеческой души, которое видит боль ближнего, чужие радости и страдания. И когда оно мутнеет, это плохо».

Комментируя замысел фильма, Румяна Петкова говорит, что ее привлекла идея показать, как важно для каждого из нас не только взлететь, но и приземлиться, чтобы увидеть сущность своих усилий, осуществить встречу с самим собой. Встреча эта может быть и не слишком приятной, «если мы, подобно героине фильма... заняты только собой, если в слепой погоне за успехом... и благополучием... забываем о главном — о нравственной цене, которую за это приходится платить».

Н. Сканави

Пламена Гетова в фильме «Приземление», режиссер Румяна Петкова

ГДР. У моря на лодочном причале двое — мальчик и девочка. «Посчитай, сколько у меня веснушек»,— обращается девочка к своему спутнику. «Я хочу с тобой дружить,— думает он, но вслух ворчливо говорит: — Твои волосы щекочутся!» В этот момент оба теряют равновесие и с визгом падают в воду...

Этот эпизод — из новой картины «Белое облако Каролин», снятой режиссером Рольфом Лозанским по одноименной повести Клауса Майера на киностудии ДЕФА. Лента, адресованная детям, рассказывает о дружбе и первой любви двенадцатилетних школьников Ханнеса и Каролин. Действие фильма происходит во время каникул в приморском городке Бодденхаген. Именно здесь, у безбрежного синего моря, среди залитых ярким солнцем песчаных дюн Ханнесу вдруг приходит в голову мысль, что его маленькая подруга удивительно похожа на пушистое белое облако.

По мнению критики, фильм Лозанского, в котором показаны отношения между подростками и их родителями, полезно посмотреть не только детям, но и взрослым. Интересен, например, эпизод, когда герой и его отец ведут серьезный мужской разговор и выясняется, что «предок» тоже пока еще не нашел ответа на многие вопросы, занимающие сына. Роль доброго и простодушного отца, пытающегося помочь мальчику разобраться в своих чувствах, сыграл Карл-Герман Риссе. Образы вечно занятой работой и собственными проблемами матери и уверовавшей в свой непререкаемый авторитет учительницы, которая редко задумывается о том, что волнует детей, создали Петра Келлинг и Эллен Хельвиг. Рецензенты еженедельника «Вохенпост» и других периодических изданий республики единодушно отмечают также удачные актерские дебюты юных исполнителей — Констанце Берндт (Каролин) и Андреса Ролля (Ханнес).

Н. Кукушкин

ЗАПАДНЫЙ БЕРЛИН. В конкурсной программе 36-го международного кинофестиваля приняли участие двадцать пять полнометражных игровых фильмов из двадцати стран. Главную премию — «Золотого медведя» — получила лента западногерманского режиссера Рейнхарда Хауффа «Штаммхайм», посвященная одной из острейших проблем Запада — терроризму. В центре картины — рассказ о судебном процессе над членами террористической группы Баадера — Майнхоф в тюрьме «Штаммхайм». В сценарии, написанном Штефаном Ауштом, использованы высказывания подсудимых, их письма, подлинные документы процесса. Эта работа Рейнхарда Хауффа была также отмечена премией ФИПРЕССИ.

«Серебряного медведя» (специальную премию) международное жюри, возглавляемое Джиной Лоллобриджидой, присудило фильму итальянского режиссера Нанни Моретти «Месса окончена». «Серебряного медведя» за режиссуру была удостоена советская картина «Путешествие молодого композитора», поставленная Георгием Шенгелая. Еще два фильма получили «Серебряного медведя»: лента японского режиссера Масахиро Синоды «Гондза-копьеносец» — «За гармоничную композицию» и фильм «Караваджо» Дерека Ярманна, представленный Великобританией,— «За изобразительное решение». «Серебряного медведя» за исполнение женской роли получила Марселия Картаксо («Звездный час», Бразилия). Лучшим актером был признан Тунсель Куртиш (Турция).

В конкурсе короткометражных фильмов «Золотого медведя» завоевала лента американского режиссера Дина Паризо «Том идет в кабачок». Серебряную премию получил венгерский фильм «Августа кормит» режиссера Чабы Варги.

В рамках фестиваля прошел традиционный «Форум молодого кино». Главным событием «Форума» стал, по мнению критики, показ девятичасового документального фильма французского режиссера Клода Ланцманна «Шоах», в котором рассказывается о трагической судьбе евреев во время второй мировой войны.

Лучшей картиной для детей жюри ЮНИСЕФ и детское жюри назвали картину «Мистер Конец света» (Ирландия).

В этом году на Западноберлинском киносмотре была впервые учреждена «Премия мира», присуждаемая фильму, содержание которого наиболее полно выражает дух антивоенной борьбы и «отвечает целям, поставленным ООН в рамках Международного года мира». Эту премию получил режиссер из Австралии Денни О'Рурке за документальную ленту «Период полураспада», рассказавшую о чудовищном эксперименте по изучению воздействия радиоактивных осадков на человеческий организм, проведенном Соединенными Штатами в 1954 году на

жителях двух тихоокеанских аттолов.

Во внеконкурсной программе было также немало фильмов, привлекших к себе всеобщее внимание. Среди них новая лента Сиднея Поллака «Прощание с Африкой» с участием Мэрил Стрип и Роберта Редфорда.

М. Румянцева

ИНДИЯ. Один из крупнейших режиссеров Индии Мринал Сен снял в пустыне Раджастхана совместную индийско-французскую ленту «Книга бытия» («Генезис»). Ее тема — поиски человеком своего истинного предназначения в жизни — созвучна теме предыдущего фильма Сена «Развалины», герой которого — беспечный фотограф Субхаш — после поездки в деревню и случайной встречи с девушкой, в течение долгих лет самоотверженно ухаживающей за парализованной матерью, почувствовал острую неудовлетворенность собой.

Действующие лица новой картины, сделанной в жанре притчи,— крестьянин и ткач. Бросив вызов буржуазному обществу, обрекающему человека на унижения и нищету, они решают вернуться к патриархальному образу жизни и поселяются в безлюдной деревушке. Однако неожиданное появление сначала торговца, скупившего за бесценок пустынную землю, а затем взбалмошной незнакомки превращает их утопическую идиллию в кромешный ад... В финале они обреченно наблюдают, как на месте живописного селения сооружается современный туристский комплекс.

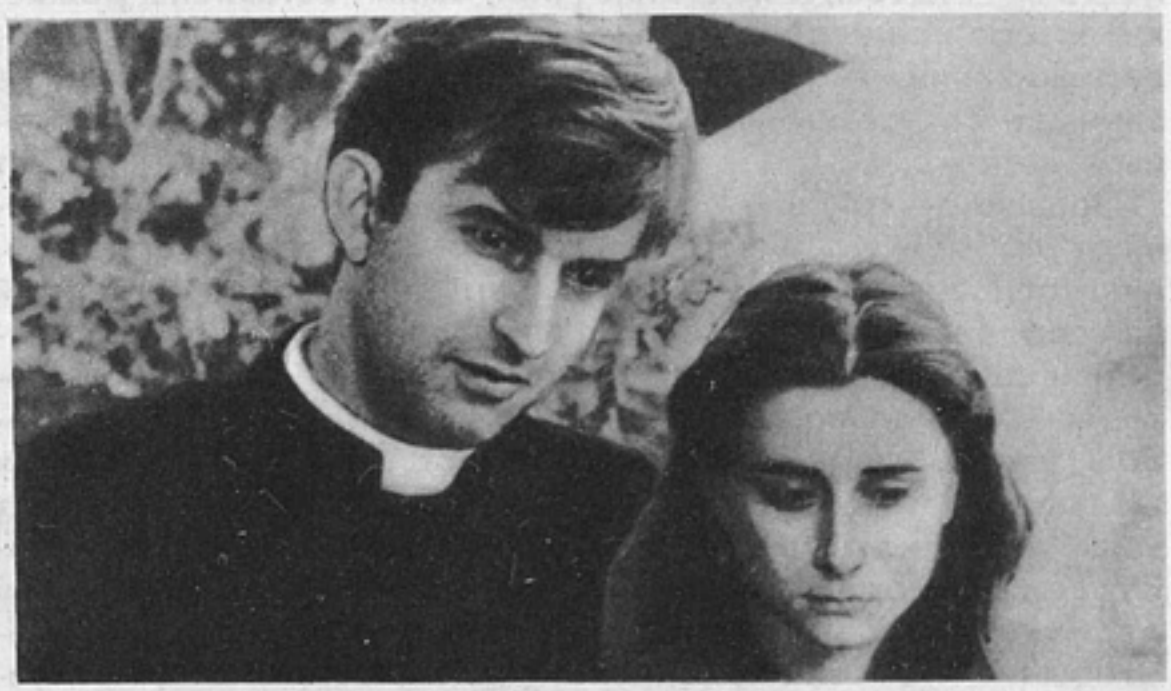
В основу «Книги бытия» положен рассказ бенгальского писателя Шомореша Бошу. Фильм снимался на хинди, а затем был дублирован на французский и английский языки. В основных ролях заняты популярные индийские актеры Насируддин Шах, Шабана Азми, Ом Пури. Оператор — Карло Варини.

Ю. Корчагов

ИТАЛИЯ. «Энергичный протест против насилия» — так характеризует газета «Унита» фильм Нанни Моретти «Месса окончена». Рассказывая корреспонденту еженедельника «Панорама» о своей новой работе (сценарий вместе с Моретти написал Сандро Тетралья), режиссер сказал, что всегда, задумывая ту или иную картину, отталкивается от собственных переживаний, от собственного опыта, от образа главного героя, который предстоит воплотить ему самому. (Обычно Моретти является основным актером в своих фильмах.)

В последнем фильме Нанни Моретти, к удивлению зрителей, сбрил бороду и надел... рясу священника. «Я атеист,— говорит он.— Но священник как характер меня чрезвычайно интересует...» Задача исцеления человеческих душ в наш век, век распада человеческих связей, утраты моральных ценностей, кажется режиссеру исключительно важной и благородной.

Сюжетная канва ленты — история возвращения молодого священника дона Джулио в Рим из небольшого села, где он имел приход. То, чем встречает его столица, приносит ему лишь страдания и горькие разочарования. Семья распадается: отец уходит из дому с любовницей, которая моложе его на тридцать лет; сестра, чувствуя равнодушие возлюбленного, собирается делать аборт; мать от стыда и горя кончает жизнь самоубийством. Не лучше обстоит дело и за пределами отчего дома: встречи с бывшими друзьями



«Месса окончена», режиссер Нанни Моретти

не приносят утешения. Один из них ведет жизнь затворника, добровольно заточив себя в квартире. Другой становится террористом. И наш «целитель душ» оказывается у себя дома непрошеным гостем, он терпит оскорбления, насмешки, издевательства со стороны своей сильно поредевшей «паствы». Теперь дон Джулио пытается спасти собственную душу и в поисках душевной гармонии устремляется куда-то... на Северный полюс.

Новый фильм Моретти критики называют наиболее зрелой работой молодого режиссера. Успехом своим лента во многом обязана прекрасному актерскому ансамблю (все исполнители центральных ролей, кроме самого Моретти, театральные актеры).

Л. Зиман

ПОЛЬША. «Лить свет» — так называется последняя работа известного режиссера-документалиста Витольда Жуковского. Она рассказывает о старом деревенском мастере Франчишеке Курасе, который занимается древним ремеслом — делает свечи. Центральный персонаж ленты не поражает исключительностью судьбы, яркостью характера или необычностью переживаний — он просто занимается своим привычным делом...

Польские критики отмечают добротную литературную основу фильма — режиссер сам написал сценарий и дикторский текст, который в несколько замедленном, как бы старческом ритме сопровождает монотонные действия Франчишека Курасы. Чем привлек Витольда Жуковского этот человек? Чтобы понять это, надо войти в неброский мир картины, услышать приглушенный авторский голос. «Лить свет» — один из фильмов, повествующих о старых народных обычаях и ремеслах (их созданию Витольд Жуковский посвятил свою жизнь) — работа, исполненная тонкого философского смысла. Режиссер воспел в ней труд, волю, верность добрым традициям, родной земле — все, что возвышает личность.

Витольд Жуковский умер, успев закончить свою последнюю картину. На Краковском фестивале документальных фильмов 1985 года «Лить свет» получил «Серебряного дракона».

М. Медникова

РУМЫНИЯ. Продолжается работа над приключенческим сериалом, действие которого разворачивается на фоне событий, предшествовавших революции 1848 года в Валахии. Сценарий написан видным современным прозаиком Эудженом Барбу в соавторстве с кинодраматургом Наколае Паулем Михаилом. Первые три части сериала («Дорога костей», «Желтая роза» и «Тайны Бухареста»), пользующегося большим успехом у зрителей, были поставлены режиссером Дору Настасе, автором нескольких картин на исторические сюжеты — «Здесь не пройти», «Август в огне», «Влад Цепеш», «Герои были, герои остаются». Очередной, четвертый фильм — «Серебряная маска» — снят Георгием Витанидисом. Как одно из достоинств сериала критик Дан Сергэрчану отмечает связь напряженной, изобилующей острыми моментами фабулы с конкретной общественно-политической ситуацией, развитие которой привело вскоре к созданию единого румынского государства.

Сквозным героем всех четырех лент является Мэрджелат, человек отчаянной храбрости, борец за правду, прекрасный стрелок и наездник. В образе, созданном популярным актером Бухарестского национального театра Флорином Пьерсиком, есть что-то от легендарного Робина Гуда и персонажа классического вестерна. Другой запоминающейся фигурой сериала стал друг Мэрджелата по кличке Заячья Губа, роль которого исполнил известный каскадер Соби Чех. Заячья Губа погиб в предыдущей серии фильма, однако авторы сценария, почувствовав, видимо, что отсутствие этого героя заметно обедняет драматургию, сочли необходимым... его «воскресить».

Между персонажами фильма Витанидиса идет борьба за обладание сокровищем — золотыми слитками. В конце концов золото попадает в руки молодых революционеров, которые хотят покончить с господством крупных землевладельцев-бояр, феодальными порядками и зависимостью румынских княжеств от Османской империи.

Главную женскую роль в картине «Серебряная маска» сыграла одна из самых известных актрис румынского кино Марга Барбу.

И. Обутин

США. Антивоенным духом отмечен ряд произведений прогрессивного американского киноискусства, показанных во Франции и вызвавших оживленные отклики во французской печати.

Картина Алана Паркера «Берди», получившая Специальный приз жюри Каннского кинофестиваля 1985 года, рассказывает историю, древнюю, как мир. Однако она и сегодня звучит актуально.

«Берди» — «Подобный птице» — так прозвали главного героя фильма (Мэтью Моудайн), юношу, одержимого желанием летать. Его настоящего имени зритель так и не узнает. Среди одноклассников Берди слывет слегка помешанным: ведь, подражая птицам, он то и дело пытается взлететь. Единственный его друг — Эл (Николас Кейдж), полная противоположность Берди, веселый, разбитной парень, любитель приударить за девочками. Друзей призывают в армию и отправляют во Вьетнам. Эл получает тяжелое ранение, его лицо изувечено разорвавшимся снарядом. Берди в результате контузии попадает в психиатрическую лечебницу. Здесь, одинокий, потерянный, он не оставляет своей идеи. На экране мы несколько раз видим, как он садится на спинку кровати и, поджав ноги, пытается... взлететь.

Притча Алана Паркера получила высокую оценку французской прессы, противопоставляющей ее коммерческой голливудской продукции. «Безумен ли тот, кто бросает вызов войне и отказывается «быть своим» в мире насилия и жестокости? Алан Паркер осуждает этот мир виртуозно»,— пишет рецензент газеты «Юманите». Критика отмечает, что своим успехом фильм в немалой степени обязан исполнителю главной роли Мэтью Моудайну.

А. Осипов

ФРАНЦИЯ. В Париже скончался известный сценарист и режиссер Мишель Одиар.

Одиар родился 15 мая 1920 года. Перед тем как обратиться к кинематографу, перепробовал разные профессии — был велогонщиком, разносчиком газет, сварщиком, работал в аптеке. Занявшись после войны журналистикой, он много печатается, становится даже редактором газеты «Этуаль дю суар» («Вечерняя звезда»), потом начинает писать диалоги для кино и очень быстро выдвигается в число ведущих «диалогистов» — в те годы это была престижная, необычайно важная кинематографическая профессия. Одиара — автора диалогов оценили ведущие режиссеры и актеры Франции: его остроумные реплики запоминаются, его «mots» становятся крылатыми. Эта работа стала для будущего сценариста прекрасной школой, по его признанию, именно она позволила ему овладеть всеми нюансами французской речи.

Советскому зрителю известны многие фильмы, снятые по сценариям Одиара: «Отверженные» (режиссер Ле Шануа), «Улица Прери» (режиссер Ла Пательер), «Бабетта идет на войну» (режиссер Кристиан-Жак), «Орел или решка» (режиссер Робер Энрико). В 1968 году Мишель Одиар дебютировал как режиссер. Он поставил по собственным сценариям несколько комедий, например

Мишель Одиар

«Как преуспеть в жизни, когда ты дурак и плакса» или «Да здравствует Франция!». В 80-е годы Одиар чаще всего работал в жанре психологической драмы или детектива. Режиссер Жак Дерей, поставивший в 1985 году его последний сценарий «Умирают лишь дважды», выступая по радио после смерти Одиара, сказал, что высокий профессионализм позволяет сравнить его с такими корифеями французской кинодраматургии, как Превер и Бост. Сегодня, грустно заметил Дерей, часто не обращают внимания на диалоги, пренебрежительно относятся к слову, и это, несомненно, не идет на пользу кино...

●

Комедия — традиционный жанр французского кино. Нелишне напомнить, что ее достижения связаны с именами Макса Линдера, Рене Клера, Жака Тати, Кристиан-Жака, блистательных актеров-комиков Фернанделя, де Фюнеса, Бурвиля и других.

Однако в последнее время большими успехами французская комедия похвастаться не может. Показательна в этом смысле судьба режиссера Жерара Ури, чьи картины («Большая прогулка», «Разиня») в прошлом встречали самый горячий прием у публики. Новый фильм Ури «Месть пернатого змея» с треском провалился — не помогло ни профессиональное мастерство постановщика, ни участие популярного комика Колюша, хотя лента затрагивала такую больную тему, как международный терроризм. Рассказу о простом французе, пытавшемся предотвратить гибель участников международной конференции в Мехико, не хватило остроты, комедийные ситуации, которые должны были, по замыслу авторов, выгодно представить Колюша, показались публике невыразительными.

Неудача (по сравнению с прежними миллионными сборами) постигла и Жан-Поля Бельмондо, который снялся в картине Александра Аркади «Ограбление». Бельмондо любит участвовать в комедиях (вспомним, например, шедшие у нас фильмы «Великолепный» или «Чудовище») и стремится насытить их активным действием, каскадами трюков и т. п. В «Ограблении» актер попытался пожертвовать всем этим в пользу комизма самих ситуаций и просчитался, так как зритель не захотел принять своего кумира в новом качестве. Между тем в интервью еженедельнику «Ле Пуэн» Бельмондо недавно говорил: «...есть вещи, которые я уже не могу делать. Я в хорошей форме. Но в пятьдесят два года возникают определенные пределы. Словом, я не хочу стать летающим дедом французского кино». Однако в связи с прокатной судьбой «Ограбления» перед Бельмондо встала сложная проблема. Как быть дальше: возвращаться к прежним трюкам трудно, а продолжать поиск, начатый в «Ограблении», — невыгодно...

Несмотря на огромную популярность Жерара Депардье, после известных нашему зрителю комедий «Невезучие» и «Папаши» неудачу потерпела комедия Даниеля Виня «Та женщина или другая» с участием этого актера. Депардье досталась в ней роль палеонтолога, который обнаружил останки первобытной женщины, по этим останкам восстановил ее облик, и тем оскорбил... «национальные» чувства современных французов: их прародительница оказалась черной. Вокруг этой истории разворачивается полудетективный сюжет, движущийся, как пишут рецензенты, вяло, в замедленном темпе. Критика, при всем расположении к режиссеру (его дебют — известная нам картина «Возвращение Мартина Герра» — был встречен с интересом), не могла скрыть разочарования. Зритель — тем более...

Так обернулись неудачей три фильма, «запрограммированные» на успех.

С картиной Колин Серро «Трое и младенец в люльке» случилось обратное. Ничто не предвещало больших кассовых сборов — в фильме нет «звезд», режиссер не может похвастаться ни одной заметной работой. Но оказалось, что Серро попала в десятку, угадав притягательную для зрителя сюжетную коллизию, в которой сполна раскрываются такие «дефицитные» сегодня понятия, как доброта и человечность.

...Живут в одной большой квартире трое холостяков — архитектор Пьер (Ролан Жиро), художник Мишель (Мишель Бужена) и стюарт Жак (Андре Дюссолье). Внезапно их налаженную и беспечную жизнь нарушает появление грудного младенца: бывшая возлюбленная Жака Сильвия, родившая девочку без ведома папаши, подкидывает ее на полгода — пока она будет в командировке. Но Жак в рейсе, и его друзьям приходится взять на себя заботы о малышке, столь для них непривычные: пеленать, кормить, купать ребенка. По приезде Жака они это делают втроем, постепенно понимая, что крошка Мари внесла подлинный смысл в их жизнь. И когда Сильвия заберет ее, это станет для них настоящей драмой. Под конец, правда, все уладится, и маленькая Мари снова водворится в их доме.

Как пишет «Ле Пуэн», Ко-

лин Серро «точно уловила то, что сегодня носится в воздухе». Социологические исследования показывают, что мужчины сейчас страдают от одиночества ничуть не меньше женщин, вот почему они так часто активно борются за права отцовства. Фильм показывает это ненавязчиво и тонко. А рецензент журнала «Премьер» Стелла Молитор подчеркивает, что картине «присущи юмор, нежность, простота, она достоверно показывает людей определенной социальной среды, атмосферу, в которой они живут».

Критики, комментируя успех ленты «Трое и младенец в люльке», приходят к выводу: сегодня для зрителя не так важно, кем сделаны фильмы, какие «звезды» в них заняты: все чаще интерес вызывают сами фильмы.

А. Брагинский

ФРГ. «Фильмом-коллажем», «путешествием во времени по XX столетию» называет гамбургский еженедельник «Штерн» новый фильм известного западногерманского режиссера Александра Клуге «Наступление современности на другие времена». По убеждению автора картины, для того чтобы получить представление о тенденциях развития человечества, вовсе не обязательно обращаться к прошлому или заглядывать в будущее. Ответ на многие вопросы следует искать в настоящем.

В фильме Клуге в несколько гротесковой манере показаны типичные, по его мнению, представители современного буржуазного общества. Первый киносюжет повествует о «лишнем» человеке. Женщина-врач, вернувшись из отпуска, узнает, что она уволена, а на ее место шеф взял более расторопного молодого медика. Потрясенная этим, героиня переживает сильное душевное расстройство, ей все время кажется, что случившееся только пригрезилось. Она продолжает приходить на работу и, сидя в больничном коридоре (ее кабинет уже занят), тревожными взглядами провожает каждого врача и пациента.

Второй представитель конца нашего века — человек, который вечно торопится. Этот преуспевающий бизнесмен должен вечно спешить с одного делового совещания на другое, появляясь всюду лишь затем, чтобы, секунду поразмыслив, сказать «да» или «нет» и бежать дальше. Он давно хочет остановиться, оглянуться вокруг, хотя бы на миг вырваться за пределы своего узкого мирка, но сила инерции и бешеный ритм жизни не дают ему передышки.

Жестокость и безжалостное отношение общества к человеческой личности порождают в людях ответную черствость и бессердечие. С болью и гневом Клуге рассказывает зрителям о женщине, которая решила усыновить сироту, руководствуясь исключительно эгоистическими, корыстными побуждениями. Что станет с этим ребенком, неизвестно, поскольку его приемной матери неведомо чувство любви.

Видный деятель культуры, размышляющий над судьбами современников, Александр Клуге не может обойти вниманием и такую тему, как положение художника в сегодняшней буржуазной действительности. Один из героев его фильма — режиссер, внезапно ослепший в самый разгар съемок. Не видя ничего вокруг, он хочет прекратить работу, но продюсер требует, чтобы съемки продолжались: зачем видеть реальный мир, зачем быть в курсе злободневных проблем, считает делец, когда достаточно слушать пожелания тех, кто заказывает кино...

Чем живут современные люди? Клуге полагает, что круг их интересов значительно сузился по сравнению с началом века: они все реже выбираются на природу, все реже ходят в театры и музеи. В качестве типичного времяпрепровождения в его картине показан досуг одной семьи, собравшейся на весь вечер у... домашнего компьютера.

В фильме «Наступление современности...» игровые эпизоды чередуются с документальными кадрами. На экране сменяют друг друга отрывки из театральных постановок и старых фильмов, вместе с кинематографистами зрители путешествуют по большим городам, принимают участие во встречах с представителями деловых и научных кругов.

Новая работа Александра Клуге вызвала самые противоречивые отклики в печати ФРГ. Часть критиков характеризует его ленту как неудачную, лишенную четкого авторского замысла. Авторы других рецензий, напротив, отмечают, что режиссеру удалось нарисовать яркую галерею образов своих современников, правдиво рассказать о нынешнем беспокойном времени, о жестоком и бурном XX веке.

За этот, двадцать восьмой свой фильм и другие работы в кино и в литературе Александр Клуге удостоен в конце прошлого года почетной награды ФРГ — литературной премии имени Генриха фон Клейста.

К. Никитин

Э. УСПЕНСКИЙ

Эдуард Успенский — автор множества детских повестей, сборников стихов, сценариев мультипликационных и художественных фильмов, создатель и автор передач «Радионяня» и «АБВГДейка». Книги Успенского переведены и изданы в 16 странах. По сценариям Успенского сделано около 30 мультипликационных фильмов, многие из них отмечены всесоюзными и международными наградами. Автор популярных мультипликационных сериалов о Чебурашке и увлекательных историй, происходящих в Простоквашино.

Про Сидорова Вову

Перед нами «Личное дело». Открывается первая страничка. Там фото мальчика лет четырех. Фамилия — Сидоров. Имя — Вовочка.

Диктор. Вышло так, что мальчик Вова
Был ужасно избалован.
Чистенький и свеженький
Был он жутким неженкой.

Страница «Личного дела» переворачивается. (Впрочем, может быть, это не «Личное дело», а обычный семейный фотоальбом.)

Диктор. Начиналось все с рассвета...
Дайте то,
Подайте это!

Мы видим кровать юного героя. Прямо с постели он начинает командовать: подайте буденовку, подайте саблю!

Диктор. Посадите на коня,
Посмотрите на меня!
Мама со стороны бабушки
Жарит ему оладушки,
Бабушка со стороны мамы
Разучивает с ним гаммы!

Эти два действия происходят одновременно. И кормление и игра на пианино.

Диктор. А его любимый дед
В шубу теплую одет,
Час, а то и все четыре
Ходит, бродит в «Детском мире».

Дед мальчика в дубленке в «Детском мире» поворачивается к нам и объясняет:

— Потому что есть шансы
Купить для мальчика джинсы.

Диктор. Мальчика ради
Тети и дяди
Делали невозможное —
Пекли пирожное,
Дарили наперегонки
Велосипеды и коньки.

В середине комнаты на горшке, как на троне, сидит мальчик. Постепенно он заваливается игрушками с ног до головы.

Диктор. Почему? Да очень просто.
Делать тайны не хотим.
В доме было много взрослых,
А ребенок был один.

В «Личном деле» или в семейном фотоальбоме появляются фотографии родственников. Много дедов и бабок, чуть меньше дядь и теть. И уж совсем нет братьев и сестер.

Диктор. Но сейчас бегут года,
Как нигде и никогда.

В этом месте или быстро начинают перелистываться страницы «Личного дела» ребенка, либо наплывами меняются фазы, и постепенно Вова увеличивается в габаритах и фасонах одежды. Но общий облик у него инфантильный.

Диктор. Год прошел,
Другой проходит,
Вот уже пора приходит
С дисциплиною дружить,
В Красной Армии служить.
Вова в армию идет
И родню с собой ведет.

Мы видим, как по улице идет как бы небольшое войсковое соединение — впереди коротко остриженный Вова, за ним строем по двое бабушка, дедушка, мама и еще ряд родственников.

— Солдатушки, бравы ребятушки,
Где же ваши деды?
— Наши деды
Идут за нами следом,
Вот где наши деды!

Диктор. В расположение части
Пришел он и сказал...

Вова в кадре, держа руку у пустой головы, обращается к начальнику:

— Здрасте!
Это вот сам я.
А это вот мама моя.
Мы будем служить вместе с нею —
Я один ничего не умею.

Все вокруг Вовы так и садятся.

Диктор. Дали маршалу телеграмму.

В кадре суровый командир диктует молодому телеграфисту или телетайписту:

— Призывник Сидоров привел с собой маму тчк.
Хочет с ней вместе служить тчк.

Перед нами военная карта. В одном пункте мы видим передающую сигналы точку. Волна сигнала перемещается по карте в сторону большого города. И мы видим, как эту же телеграмму принимает адъютант командующего. Обстановка в помещении уже совершенно другая. Все такое же суровое, но есть мягкое кресло, диваны. Адъютант принимает текст и читает:

— Хочет с ней вместе служить тчк.

Тоже садится и хватается за голову руками. Сам себе дает стакан воды.

Диктор. Адъютант не рискнул доложить.
Час прошел, другой...
Увы!
Нет ответа из Москвы.
— Ладно! — сказал командир полка.—
Так уж и быть. Служите пока.

Мама с Вовой отдают честь и выходят из военного кабинета.

Диктор. В тот же день за мамой вслед
В части появился дед...

Мы видим, как, держась за воздушный шарик, он перелетает через забор. Впрочем, дед может с шестом прыгнуть, а то и с парашютом с пассажирского самолета. Там есть такие двери «Открывать только в аварийном случае». А любимый внук в армии — это не аварийный случай?

...Бабушка с подушкой
и тетя с раскладушкой.

Эти гражданки, как в кино, пролезают под ограждением, перерезая его маникюрными щипцами или перепиливая пилкой для ногтей.

Они приподнимают голову над землей и сообщают зрителям:

— Ребенок без нас пропадет,
На него самолет упадет.

Между прочим, реплики в зал, помните, была еще реплика деда в «Детском мире», так же, как и «Личное дело», и фотоальбом, могут быть приемом фильма. Происходит такая некоторая театрализация. И оправдывание родственников перед нами лишний раз говорит о том, что они чувствуют себя виноватыми за неправильное воспитание внука — сына — племянника.

Диктор. И все служили умело,
И всем отыскалось дело.

Перелистывается страница альбома.

Диктор. Вот представьте: полигон,
Утро, золото погон,
Солнце, музыка и вот
Вовин взвод идет в поход.

Если здесь очередная фотография оживет, то сначала она должна быть черно-белой и постепенно наливаться цветом, музыкой, движением.

Диктор *(напевает на маршевую музыку).*

Первым весел и здоров
Идет сам Вова Сидоров.
Без винтовки и пилотки,
Он винтовку отдал тетке...
И батон наперевес,
Как устанет, так и ест.

Причем остальные солдаты идут чин чином, все по форме. Только наш Вова выделяется на их фоне. Он явно карикатурен.

Диктор. Рядом с ним идет упрямо
Вовы Сидорова мама,
Бабушка с подушкой,
Тетя с раскладушкой.

Они идут рядом как бы отдельным хозяйственным взводом. Бабушка, прикрываясь подушкой, и тетя, прикрываясь раскладушкой, объясняют зрителям:

— А вдруг он устанет с дороги,
Чтоб было где вытянуть ноги.

Диктор. И немного в стороне
Дед на вороном коне
Прикрывает правый фланг.

Дед *(объясняет нам).*
Левый прикрывает танк.

Диктор. Так они за метром метр
Прошагали километр,
Мама видит сеновал
И командует...

Мама *(тоном и голосом армейского полковника).*
Привал!

Взвод останавливается и располагается на траве. Наша спецгруппа окружает спец-Вову.

Диктор: Бабушка с дедом
Занялись обедом.
И Вове понемножку
Дают за ложкой ложку.

Вова сидит на раскладушке и нехотя открывает рот. Его кормят две старушки.

— Ты за маму съешь одну,
Ты за папу съешь одну.
Еще одну за старшину.
Ну и за полковника
Не менее половника.

Последнюю фразу скорее всего произносит военизированный дед.

Диктор. Как окончился обед,
Сразу начался совет
О походах и боях,
О военных действиях.

Наша спецгруппа проводит совет. Возглавляет его мама.

Мама. Так кого мы пошлем в разведку?

Тетя *(вскакивает и говорит по-военному).*
Разумеется, бабку и дедку.
Пусть они будто два туриста
Проползут километров триста,
Чтоб узнать, где стоят ракеты.

Вова. И где продают конфеты.

Мама. А кто будет держать оборону?

Тетя. Позвоните дяде Андрону.
Он работает сторожем в тресте,
Всех врагов он уложит на месте.

Дед. Ну, а Вова?

Мама. Пускай отдохнет.
Он единственный — наша отрада.
Охранять нам Володеньку надо.
Дайте маме ручной пулемет.

Диктор. Так что Вова Сидоров
Вырос просто будь здоров!
В двух словах он был таков:
Глуп, ленив и бестолков!
Хорошо, что другие солдаты
Совершенно другие ребята.

Экран меняется. Вместо мультипликации идет хроника. Может быть, даже цветная.

Диктор. Могут сутки стоять в дозоре...
Плыть на лодке в бушующем море...
В цель любую попадут...
И никогда не подведут...
Были бы все, как и он, избалованными,
Быть бы нам уж давно завоеванными!

В. СЛАВКИН

Виктор Славкин — театральный драматург, журналист. На сценах театров идут его пьесы «Взрослая дочь молодого человека», «Серсо». С 80-х годов активно сотрудничает с «Союзмультфильмом». Автор сценариев «Пуговица», «Юбилей», «Контракт», «Падающая тень», «Черно-белое кино». Последний фильм (режиссер С. Соколов) был премирован на международных фестивалях в Эшпиньо (Португалия), Загребе и Хиросиме.

Черно-белое кино

В большой, хорошо и со вкусом обставленной комнате вокруг праздничного стола собрались гости. В центре стола — большой пирог с сорока свечами и хорошо пропеченной цифрой «40». Над пирогом склонился Именинник. Набрав полные легкие воздуха, он мощно дует на свечи. Свечи разом гаснут. Аплодисменты. Именинник скромно раскланивается. Перед нами компания обеспеченных, занимающих прочное место в жизни сорока-со-

рокапяти-пятидесятилетних людей. Это видно по их ухоженным розовым лицам, по аккуратным прическам и усам продуманной формы, по их твидовым и кожаным пиджакам, по их женам. Жены вполне могли бы позировать для обложки какого-нибудь западного модного журнала. Правда, перед съемкой опытный фотограф произведет некоторые поправки в туалетах: что-то уберет, что-то добавит... Все-таки больше уберет, чем добавит. Респектабельность и материальный уровень компании демонстрируют подарки, которые аккуратно разложены на маленьком столике позади Именинника: портфели-«дипломаты» новейших конструкций, карманные компьютеры и портативные магнитофоны, зажигалки, фирменные галстуки, предметы, назначение которых трудно угадать. Невооруженным глазом видно, что все это дорого и заграничного. Среди подарков — ворох поздравительных телеграмм.

Над столом вздымаются бокалы с шампанским. Именинник благосклонно принимает тост в его честь. Чувствуется, что он занимает главенствующее положение в этой компании и не только за этим столом. Рукой, свободной от бокала, Именинник (будем его так называть) обнял свою Жену. С другой стороны к нему подбегает мальчик — Сын. Перед нами семейный портрет благополучной семьи. Правда, все трое немного позируют. Гость, сидящий на самом отдаленном от Именинника месте (очевидно, таково его место в иерархии, на вершине которой находится наш Именинник), щелкает фотоаппаратом. Только после этого все выпивают, снова садятся на свои места, закусывают. Пауза.

В это время раздается звонок. Жена Именинника идет открывать дверь. На пороге — почтальон. Он протягивает Жене Именинника небольшую бандероль. Жена принимает бандероль, расписывается в книге доставки, закрывает за почтальоном дверь, возвращается в комнату и торжественно вручает бандероль мужу. Именинник с недоумением разглядывает пакет. Гости заинтригованы неожиданным подарком.

Именинник разрывает упаковку и вынимает коробку, старую коробку из-под популярного в сороковые-пятидесятые годы печенья «Крокет». Разочарование. Именинник открывает коробку. Там на дне лежит... бумажный голубок. Обыкновенный голубок, сделанный из листа в клеточку, вырванного из школьной тетради. Именинник вынимает голубка. Гости снисходительно смеются. Именинник засмеялся тоже и запустил голубка в воздух.

Голубок плавно описывает круг над столом. Один из гостей шутливо прицеливается в голубка пальцем, словно пистолетом. Пам! — и вдруг голубок, как подстреленный, отвесно падает в вазу с салатом. Смех за столом обрывается. Именинник обходит стол, вынимает голубка из салата, бережно разглаживает его беспомощные крылья.

Именинник замечает, что на одном бумажном клетчатом крыле голубка что-то написано. Именинник внимательно разглядывает крыло. Школьными фиолетовыми чернилами на голубке выведено: «Будь здоров и не кашляй!». И подписано — «Рожок».

Тень какого-то воспоминания проносится по лицу Именинника... Нет, не вспомнил.

Именинник снова запускает голубка в воздух. На этот раз голубок, едва начав свой полет над столом, вдруг изменяет его направление и устремляется в раскрытую дверь, ведущую в соседнюю комнату. Голубок скрывается в проеме двери. Именинник следует за голубком. Дверь за ними закрывается. Гости недоуменно переглядываются.

Именинник входит в комнату, куда влетел голубок. Это домашний каби-

нет Именинника. Большой письменный стол. Бронзовая настольная лампа. Глубокие кресла. Голубок летит прямо на роскошную югославскую стенку, господствующую в кабинете. Стенка уставлена роскошными книгами, антикварными редкостями и зарубежными сувенирами. Голубок подлетает к стенке и несколько раз тычется клювом в дверцу крайнего верхнего шкафчика. Отскочив от этой дверцы, голубок планирует на письменный стол.

Именинник стоит перед стенкой и смотрит на дальний шкафчик, куда только что стучался голубок. Он подставляет к стенке стул, встает на него. Теперь дверца дальнего шкафчика на уровне глаз Именинника. Он пытается открыть дверцу. Та не поддается. Видно, что в шкафчик давно не заглядывали. Он сильнее дергает ручку. Дверца открывается. Именинник заглядывает в шкафчик. Там кипа старых фотографий и два-три семейных альбома.

Именинник несколько разочарован. Тем не менее он вытаскивает это старье из шкафчика, спускается со стула и кладет фотографии на стол, где лежит голубок с надписью: «Будь здоров и не кашляй! Рожок».

Именинник ворошит кипу фотографий. Мелькают детские, школьные, студенческие фотографии, совсем старые фотокарточки его стариков, молодых людей прошлого века. Из кипы на стол выпадает небольшая фотография. Он берет ее в руки. На черно-белом любительском снимке у раскрытого окна стоит черно-белый худенький мальчик в куцей курточке и сатиновых шароварах. Черные глаза напряженно смотрят прямо в объектив. Над глазами — челочка, которую носили школьники в послевоенное время. Именинник разглядывает снимок, потом переворачивает его обратной стороной. На обороте надпись: «Имениннику в день его рождения. Будь здоров и не кашляй! Рожок. 19 октября 1947 г.».

Возникает мелодия песенки «В кейптаунском порту». Эта разухабистая, веселая песенка была очень популярна среди школьников-мальчишек в сороковые-пятидесятые годы. «В кейптаунском порту с какао на борту «Жаннета» поправляла такелаж...» Набор портовой романтики, которой была полна эта песня, как нельзя больше импонировал тогдашним подросткам, и они пели эту песенку в укромных уголках школьного коридора, по пути домой, в людных в те времена дворах. «...Но, прежде чем уйти в далекие пути, на берег был отпущен экипаж». Лихая была песенка! Ее мелодия может стать лейтмотивом всего фильма. В разных местах она будет звучать в разном ритме, в разной оркестровке, сообщая эпизодам соответствующий ритм и эмоциональную окраску.

Итак, на письменном столе перед Именинником лежат рядом голубок и фотография Рожка, перевернутая обратной стороной. Почерк, которым сделаны надписи на голубке и на фотографии,— один и тот же, разумеется, с поправкой на тридцать с лишним лет.

Именинник берет с полки толстую адресную книгу, лихорадочно листает ее, наконец находит букву «Р». Палец его скользит по строчкам: «Рогов... Родин... Рождественский... Рожков». Рядом с фамилией — номер телефона. Именинник снимает трубку, набирает номер — одну цифру, другую, третью... От цифры к цифре Именинник все медленнее крутит диск телефона, а на шестой цифре останавливается вовсе. Некоторое время сидит неподвижно, держа телефонную трубку на весу, затем медленно кладет ее на рычаг. Пауза.

Именинник переводит взгляд с телефона снова на кипу старых фотографий, вынимает из кипы одну большую фотографию, рассматривает ее.

Это старая школьная фотография. На фоне класса в три ряда сгруппи-

ровались мальчики. Нижние стоят на полу. Верхние взгромоздились на парты. В центре Учительница. Внизу надпись белыми буквами: «4-й «А» класс мужской средней школы № 61».

Взгляд Именинника скользит по рядам школьников, видимо, в поисках Рожка, но его нет. Вдруг на фотографии над третьим верхним рядом школьников коротко взмахнула рука. Или ему это показалось?.. Конечно, показалось.

Снова взгляд Именинника скользит по фотографии, и снова взмах над третьим рядом. Звучит мелодия «В кейптаунском порту», но вдруг резко обрывается.

Это открылась дверь кабинета, и из соседней комнаты в кабинет заглянул один из гостей с рюмкой в руках. Гость удивлен, видя Именинника сидящим у письменного стола и разглядывающим старые фотокарточки. Именинник жестом дает понять гостю, что он сейчас выйдет. Гость закрывает дверь.

Возобновляется мелодия школьной песенки.

Чтобы лучше рассмотреть фотографию, Именинник включает бронзовую настольную лампу. Он пристально вглядывается в то место фотографии, где, как ему показалось, он только что видел взмах руки. Вглядываясь, Именинник замечает над головой толстого парня, пялящегося в объектив, маленькие рожки. Кто-то, стоящий сзади, эти рожки ему пристроил. Действительно, вот видно плечо этого «кого-то», ухо, даже часть лица. Но кто это? Невозможно же заглянуть за спины снимающихся.

Но вот мы замечаем, что по фотографии пробежала некая волна. Позирующие перед объективом чуть-чуть шевельнулись, как это бывает между двумя щелчками фотоаппарата, и в этот момент из-за плеча толстого парня выглянула лукавая мордочка с черными жаркими глазами. Это Рожок. Именинник, забыв, что перед ним фотография, махнул рукой. Рожок ответил ему таким же жестом и снова качнулся за спину парня, который, на секунду расслабившись, опять выпучился в объектив.

Камера отъезжает, как бы раздвигая рамки фотографии, и мы видим у громоздкой треноги фотографа, накрывшегося с головой черной тряпкой и выставившего вперед коробку с магнием. Магний вспыхивает. Фотограф выныривает из-под черной тряпки. Снимок сделан, и ребята мгновенно разбегаются. За ними уходит учительница. Фотограф складывает свою треногу и тоже покидает класс.

В классе остается один Рожок. Оглядевшись и убедившись, что вокруг никого нет, Рожок выходит на самый первый план. Он как бы приближается вплотную к плоскости, которая отделяет его, находящегося сейчас на черно-белой фотографии, от Именинника, стоящего в цветном интерьере своего домашнего кабинета и держащего в руках эту фотографию, и вот они друг против друга — черно-бело-серый Рожок и цветной Именинник...

И вдруг Рожок протягивает Имениннику свою руку с фотографии в кабинет, Именинник хватает эту руку. Сильный рывок — и Рожок втаскивает Именинника на фотографию.

Теперь мы видим: в черно-бело-сером классе рядом с черно-бело-серым Рожком стоит наш Именинник — современно, со вкусом одетый сорокалетний мужчина с уже намечающимся брюшком, с усами хорошо продуманной формы и, естественно, весь в ярких красках, такой, каким он и был в начале фильма среди своих разноцветных гостей. Но этой разницы между собой они сами — ни Рожок, ни Именинник — не замечают. Хотелось бы, чтобы во время их последующих сцен и зритель порой забывал об этой разнице.

Друзья хлопают друг друга по плечам, наносят друг другу шутливые удары в поддых, устраивают бытовавшие среди мальчишек пятидесятых годов взаимные подначки. Например, Рожок взмахивает перед лицом Именинника рукой. Тот отшатывается. Рожок бьет Имениннику шелобан в лоб — «за испуг». Теперь Именинник пугает Рожка. Тот сморгнул и получает шелобан от Именинника.

Рожок берет мел и чертит на полу черту — «чиру», как тогда говорили. Именинник и Рожок становятся рядом так, чтобы носки обшарпанных ботинок Рожка и модных туфель Именинника не заходили за черту. Приготовились, присели, напряглись — и прыгнули: кто дальше? Рожок — дальше. Именинник подставляет лоб и мужественно принимает справедливый шелобан. Друзья счастливо смеются.

Потом они решают померяться силами: у кого крепче рука? Они подсаживаются к учительскому столу, ставят локти на край, сцепляют кисти рук. Начинается соревнование. Каждый старается пригнуть руку партнера к столу. То пересиливает Именинник, то — Рожок. Оба напряглись, надулись. Пыхтят. Рука Именинника катастрофически гнется к столу. Еще секунда — и он побежден. Но, будучи уже «на лопатках», Именинник делает отчаянный рывок. Стол дергается, и чернильница, стоящая на столе, опрокидывается. Отчаянным движением Рожок хочет удержать чернильницу, но только пачкает себе руки. Чернила разливаются по столу и заливают классный журнал, который лежит тут же.

Именинник и Рожок стоят над содеянным с растерянными лицами.

В этот момент дверь открывается, и в класс входит Учительница. Она видит залитый чернилами журнал. Лицо ее становится суровым. Именинник и Рожок опускают глаза. Учительница подходит к ним, жестом показывает, чтобы они показали руки. Рожок и Именинник вытягивают вперед ладони. У Именинника ладони чистые, у Рожка же все пальцы в чернилах. Учительница отпускает Именинника, а у Рожка просит дневник. Именинник идет к выходу, у самой двери оглядывается, встречается с взглядом Рожка. Именинник смущенно пожимает плечами и разводит руками: мол, что поделаешь — судьба. Именинник выходит из класса. Рожок протягивает суровой Учительнице свой дневник.

Именинник выходит в школьный коридор, понуро стоит у окна. Типичный школьный коридор с портретами классиков, с дующими в горны гипсовыми пионерами. В окно мы видим типичный школьный двор тех времен с баскетбольной площадкой и деревянным сооружением, похожим на букву «П», с которого свисают канат, шест, кольца. Все черно-белое, лишь цветной Именинник понуро стоит у окна...

Дверь класса, из которого он только что вышел, приоткрывается Именинник вытягивается и делает движение в сторону двери. Дверь открывается шире, и из нее выходит... цветная Жена Именинника, роскошная дама с умело обработанным косметикой лицом.

Тотчас перестает звучать «В кейптаунском порту», мелодия, обозначающая погружение нашего героя в свое школьное детство.

Именинник ошалело смотрит на Жену. Откуда взялась она, разноцветная и сияющая, в этом черно-белом мире?

Но тут черно-белый интерьер перед взором Именинника начинает таять, таять, менять контуры... Контуры эти насыщаются красками... И Именинник вдруг обнаруживает себя стоящим посередине своего домашнего кабинета, а против него, у раскрытой двери,— его Жена, раздраженная странным поведением и долгим отсутствием мужа среди гостей, которые, как мы видим через дверь, продолжают пировать за праздничным столом.

Какой-то гость через плечо жены рвется к Имениннику с рюмкой, но Именинник выпроваживает гостя и Жену из своего кабинета и закрывает за ними дверь.

Именинник снова один. Он подходит к столу, ворошит кипу фотографий, которыми завален стол.

Именинник выуживает из кипы старых фотографий любительский черно-белый снимок, на котором запечатлены пионеры в белых маечках и панамках с марлевыми сачками в руках. Кто стоит, кто сидит, а кто и лежит на серой траве. Теперь Именинник быстро находит Рожка. У того опять лукавое выражение лица, и опять он сзади пристроил рожки соседу, пялящемуся в объектив. Рожок с фотографии подмигивает Имениннику. Именинник подмигивает Рожку. Снова возникает мелодия «В кейптаунском порту». В это время ребята на фотографии шевельнулись, как бывает между двумя щелчками фотоаппарата, и снова застыли.

Камера отъезжает. Рамки фотографии раздвигаются, и мы видим Вожатого, который «лейкой» щелкает ребят. Готово! Ребята мигом разбегаются. Уходит и Вожатый. На поляне остается один Рожок. Он оглядывается и подходит к плоскости, разделяющей черно-белый мир фотографии и цветной мир, в котором живет сорокалетний Именинник, Рожок протягивает своему другу руку и втаскивает его на черно-бело-серую поляну...

И вот Рожок и Именинник носятся друг за другом по поляне, «осаливают» друг друга, катаются по траве, пытаясь друг друга одолеть... Рожок предлагает новое соревнование. Он вешает на ствол дерева мишень и вынимает из кармана рогатку. Они будут соревноваться в меткости.

Рожок и Именинник по очереди пуляют камешками по мишени. Камешки Рожка попадают в «десятку» и «девятку». Именинник же больше «шестерки» не выбивает, а некоторые его камешки летят в «молоко». Очередная «десятка» Рожка. Рогатку берет Именинник. Он прицеливается и вдруг видит, что на ветку дерева села птица. Именинник внезапно меняет прицел, натягивает резину и выстреливает. Камень летит в птицу. Расширенные ужасом глаза Рожка. Птица падает в траву. (Музыкальный лейтмотив нашего фильма в этом месте должен, разумеется, изменить свою интонацию.)

Именинник и Рожок склонились над мертвой птицей, и не замечают они, как сзади к ним подходит Вожатый. Вожатый видит лежащую в траве ка. Рожок пробует подбросить птичку вверх. Может быть, в воздухе оживет... Но птица мертва.

Именинник и Рожок склонились над мертвой птицей, и не замечают они, как сзади к ним подходи Вожатый. Вожатый видит лежащую в траве неподвижную птицу и рогатку около нее. Вожатый наклоняется, поднимает рогатку. На ней перочинным ножиком вырезано «Рожков». Вожатый сурово смотрит на Рожка, кладет ему руку на плечо и уводит в сторону лагеря. Именинник остается стоять на поляне. Рожок на ходу оборачивается и бросает взгляд в сторону Именинника. Именинник смущенно пожимает плечами, разводит руками: мол, что поделаешь — так получилось.

Вожатый и Рожок скрываются из виду. Именинник, цветной, сорокалетний, понуро стоит на черно-белой поляне...

Вдруг из-за черно-белого дерева с серой листвой выходит... индеец. Мелодия школьного детства обрывается. Маленький индеец, весь в ярких красках, выходит из-за дерева. В руках он держит суперсовременный автомат. Присмотревшись, мы видим, что перед нами не настоящий индеец,

а мальчик, точнее, Сын Именинника, одетый в индейский костюм — пестрые перья, яркие ремни. Мальчик прицеливается в Именинника из пластмассового автомата и выпускает в него длинную очередь. Ярко вспыхивает лампочка в стволе автомата, имитируя выстрелы.

Именинник вздрагивает от неожиданности и удивленно смотрит на своего Сына, всего в ярких перьях и ремнях. Постепенно на глазах у Именинника тает черно-белый пейзаж и замещается цветным интерьером его домашнего кабинета. Сам он стоит теперь у пышного комнатного растения с ярко-зеленой листвой. Перед ним на фоне раскрытой двери его собственный Сын строчит в него из игрушечного автомата, и снова подвыпившие гости лезут к нему с рюмками и зовут его присоединиться к празднованию собственного же юбилея.

Постепенно ностальгически-виноватое лицо Именинника меняет выражение. Именинник взбешен. Он выхватывает из рук Сына автомат, ломает его пополам. Как следует наподдав Сыну, Именинник выталкивает его из комнаты, а вместе с ним и рвущихся в кабинет гостей. Именинник захлопывает дверь и два раза поворачивает в замке ключ.

Подходит к столу, стоит над кипой фотографий. Вдруг лицо его искажает гримаса гнева. Резким движением он отбрасывает фотографии на край стола. При этом одна фотография падает на пол. Остыв от нервной вспышки, Именинник поднимает фотографию с пола.

Это старый, пожелтевший снимок с истрепанными углами. На нем запечатлен двор рабочей окраины, парни в косоворотках, две-три девушки. У одной из них на голове — косынка. Парни играют в городки. Один, с пшеничным чубом и лихими усами, размахнулся битой. Целится в фигуру «бабушка в окне», стоящую в квадрате. Присмотревшись внимательнее, мы замечаем, что он похож на нашего Именинника, только у последнего вместо чуба — поредевшая прическа, и усы пущены книзу, а не лихо закручены кверху, как у парня в косоворотке.

Камера наезжает на фотографию. Легкая волна проходит по ней. Вот девушка в косынке чуть подается вперед. Парень с чубом сильно взмахнул битой и пустил ее в сторону квадрата. «Бабушка в окошке» с треском разлетелась. Один городок полетел прямо на камеру. Парни ставят в квадрате новую фигуру — «дедушка на крыше», но вдруг обнаруживают, что не хватает одного городка. Они поворачивают головы в ту сторону, куда полетел этот городок — смотрят прямо на Именинника, вернее, куда-то за его спину. Именинник оборачивается и видит в углу своего кабинета... городок. Именинник поднимает его с пола, рассматривает. Потом как бы идет к фотографии, приближается, ближе, еще ближе... И вот он, цветной, современный, уже ступает по пыльному черно-белому двору рабочей окраины. Он ставит недостающий городок в фигуру. Чубатый парень бросает биту, и снова фигура разлетается в пух и прах. Один городок летит в сторону стоящего у самого квадрата Именинника. Тот не успевает увернуться, но городок с легкостью пролетает через его цветное тело насквозь... Крик радости. Компания качает парня с чубом. Потом все убегают. На дворе остаются парень с чубом, девушка в косынке и Именинник. Все трое вглядываются друг в друга. Парень и девушка подходят к Имениннику и берут его за руки.

Вот они стоят втроем, неподвижно, как перед объективом фотокамеры. Ослепительная вспышка магния — и перед нами новая семейная фотография: мужчина в пиджаке и брюках, заправленных в сапоги, и женщина в маленькой шляпке, модной в тридцатые годы. Оба они черно-белые, а между ними — цветной неизменившийся Именинник. Раз за разом через равные про-

межутки времени вспыхивает магний. Одна за другой возникают на экране фотографии семьи из трех человек. На всех фото Именинник остается неизменным в своем цвете, возрасте и выражении лица, а мужчина и женщина по обеим сторонам от него от вспышки к вспышке стареют, горбятся, меняются их одежды. Пока перед нами не возникают два старых человека. На старике — немодный шерстяной пуловер. Старушка кутается в большой теплый платок. Они прижались друг к другу и слезящимися глазами смотрят в объектив. Над ними, черно-белыми, возвышается Именинник в своих цветных доспехах.

Отъезд камеры. Фотография Именинника со своими старыми родителями висит на стене кабинета.

Именинник переводит свой взгляд на другую фотографию, висящую рядом в металлической рамке. Лирическая музыка, сопровождавшая предыдущий эпизод, сменяется на шумное «диско».

На фотографии наш герой запечатлен на международной ярмарке аттракционов. Именинник сидит в яркой машине у подножия аттракциона «чертовы горы»: над ним склонился служитель. Он пристегивает его ремнем базопасности. Машинка рассчитана на двоих, но Именинник сидит один. Второе место рядом с ним свободно. Сигнал — и машинка устремляется по крутым рельсам вверх к вершине «чертовых гор», и вот наш Именинник на самом пике, и начинается головокружительный спуск. Свист ветра. Истошный визг в соседних машинках. Сумасшедшее мелькание красок. Верх и низ постоянно меняются местами. Наш Именинник стойко переносит все перегрузки, но полной раскованности, как в соседних машинках, у него нет. Может быть, потому что в своей машине он один... И вдруг на особо крутом вираже мы видим, что рядом с Именинником на свободном месте кто-то сидит. Еще один разворот. Да, это Рожок! Маленький, выделяющийся своей черно-белостью Рожок, в серенькой курточке, в неизменных сатиновых шароварах в цветном мире своего выросшего школьного приятеля. Школьная челочка откинута со лба порывом ветра. Глаза Рожка сияют. Он весь во власти движения. На лету он что-то кричит Имениннику, и наш Именинник мгновенно преображается. Загораются его глаза. Он кричит в ответ Рожку, развязывает галстук, который тут же яркой змейкой уносится ветром. Друзья хохочут, хлопают друг друга по плечам, визжат на крутых поворотах. Праздник радости, раскованности, детского веселья. Но вот, совершив последнюю мертвую петлю, машинка устремляется вниз. Траектория ее движения становится менее крутой. Скорость замедляется, и машинка подкатывает к финишу. Именинник еще не отошел от радостного возбуждения. Ветер головокружительного полета еще свистит в его ушах. Он поворачивается к своему спутнику. Место рядом с ним пусто. Гаснут глаза Именинника. Опускаются его плечи. Он смущенно шарит вокруг себя в поисках исчезнувшего галстука. Служитель наклоняется над ним, чтобы отстегнуть ремень безопасности, и... застывает. Отъезд камеры. Цветная фотография, зафиксировавшая этот момент, висит на стене. Перед ней стоит Именинник. Взгляд его затуманен.

Сильные удары. Фотографии на стене качаются. Это в запертую дверь ломятся гости. Именинник очнулся, вздрогнул, но двинулся не к двери, чтобы открыть ее, а в противоположную сторону. Он подошел к стенке, стал на стул и из глубины дальнего шкафчика, где хранились старые фотографии, достал свой старый, еще школьных времен, фотоаппарат «Любитель». Именинник слез со стула, стер пыль с аппарата, открыл видоискатель на верхней крышке. Глядя сверху вниз в видоискатель, повел объектив по своему кабинету — письменный стол, пышное комнатное растение, югославская стенка... В видоискателе — дверь, содрогающаяся под мощными ударами гостей.

Одной рукой Именинник держит аппарат «Любитель», другой, не сходя с

места, подвигает к себе витую деревянную колонку со стоящей на ней вазой. Имениннику удается подвинуть колонку, но при этом ваза срывается с нее, падает и разбивается на мелкие кусочки. Именинник не обращает на это ни малейшего внимания. Он ставит на колонку «Любитель», окончательно выбирает кадр, подправляет резкость, устанавливает диафрагму, выдержку и взводит автоматический затвор.

Именинник отбегает и становится на то место, на которое только что наводил резкость. Жужжит механизм автоспуска. Рычажок на объективе движется к красной точке.

В дверь продолжают колотить... Она еле держится под мощными ударами...

Вытянувшись в струнку, подняв подбородок, напряженно глядя в объектив, стоит перед фотокамерой Именинник.

Крупно — объектив «Любителя». Рычажок автоспуска движется к красной точке. Вот он достигает этой красной точки. Раздается щелчок. Мелькнула в объективе шторка. Секунда тишины...

И за этим — страшный грохот.

Рушится дверь. В кабинет врываются гости. Впереди — Жена и Сын Именинника. Ворвавшись, гости застывают на пороге кабинета. В кабинете никого нет.

На видном месте на столе, прислоненная к бронзовой лампе, стоит черно-белая любительская фотография. Это та карточка, на которой был снят Рожок и на обороте которой Именинник прочитал: «Будь здоров и не кашляй!», слова, написанные тридцать с лишним лет назад. В прежней своей позе мы видим на этой карточке Рожка, но теперь рядом с ним в такой же позе, вытянувшись в струнку, приподняв подбородок и глядя в объектив, стоит другой мальчишка того же возраста. Мятый пиджачок. Коротенькие брючки. Типовая школьная челочка. В детском худеньком личике этого мальчишки мы узнаем черты Именинника...

И снова возникает: «В кейптаунском порту с какао на борту «Жаннета» поправляла такелаж...» Но это уже не похоже на разухабистую, популярную у подростков сороковых-пятидесятых годов песенку. Далекая труба выводит печальную мелодию...

Чуть приподняв подбородки, ребята пристально смотрят в объектив.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Танцплощадка», 9 ч.

Авторы сценария А. Инин, С. Самсонов. Режиссер С. Самсонов. Оператор В. Шестоперов. Художник Е. Маркович. Композитор Е. Дога. Звукооператор Ю. Михайлов.
Роли исполняют: А. Яковлева, Е. Дворжецкий, Л. Шевель, А. Назарьева, С. Газаров, В. Дружников, Л. Шагалова, Н. Прокопович, Костя Атаманов, Т. Агафонова, Е. Денисова, Д. Оленевский и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Вот моя деревня...» (по мотивам очерков А. Зябрева), 9 ч.
Автор сценария и режиссер В. Трегубович. Оператор В. Бурыкин. Художник В. Амельченков. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Н. Левитина.
Роли исполняют: А. Булдаков, Л. Гребенщикова, А. Фатюшин, Н. Егорова, А. Пашутин, Н. Усатова, Н. Русланова, Ю. Дубровин, В. Кузнецов, А. Вдовин, П. Кашлаков, Ю. Дударева и другие.

Киностудия «Беларусьфильм»

«С юбилеем подождем», 9 ч.
Авторы сценария Е. Будинас, А. Кудрявцев. Режиссер Б. Горошко. Оператор Э. Садриев. Художник И. Топилин. Композитор Е. Дога. Звукооператор В. Мушперт.
Роли исполняют: К. Лавров, Л. Неведомский, Б. Новиков, Л. Виролайнен, А. Денисов, Л. Писарева, Т. Чекатовская, Е. Шутов, В. Талашко, Вл. Носик, И. Васильев и другие.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Пять тысяч за голову Мевлуда» (по мотивам романа П. Лория), 8 ч.
Авторы сценария Н. Санишвили, Н. Шатаидзе. Режиссер Н. Санишвили. Оператор Д. Маргиев. Художник Б. Цхакая. Композитор Г. Сихарулидзе. Звукооператор В. Долидзе.
Роли исполняют: З. Цинцкиладзе, Г. Геловани, Г. Чугуашвили, Э. Кутателадзе, М. Шервашидзе, А. Кадейшвили, Ш. Схиртладзе, Н. Якобидзе, М. Гатенадзе, И. Балла, С. Харченко, Т. Лаврентьева, А. Овчинников, В. Семина, М. Бебуришивили и другие.

Киностудия «Казахфильм» имени Ш. Айманова

«Тайны мадам Вонг», 10 ч.
Авторы сценария С. Говорухин, С. Пучинян. Режиссер С. Пучинян. Операторы А. Кастеев, И. Вовнянко, Г. Тутунов. Художник М. Гараканидзе. Композитор А. Геворгян. Звукооператор Г. Шутова.
Роли исполняют: С. Конакбаев, А. Джигарханян, И. Мирошниченко, А. Абдулов, Д. Камбарова, О. Ванян, О. Ли, М. Утепбергенов, Боря Иванов и другие.

Киностудия «Киргизфильм»

«Катастрофу не разрешаю», 9 ч.
Автор сценария и режиссер А. Видугирис. Оператор В. Виленский. Художники А. Абдыкалыков, В. Добровольский. Композиторы Ш. Каллош, О. Иванов. Звукооператор О. Абдибаитов.
Роли исполняют: Ю. Горобец, А. Аржиловский, С. Джумадылов, Д. Миргородский, Е. Смирнова, С. Дикамбаев, К. Умуралиева, Р. Табалдиева, М. Махмадов и другие.

Одесская киностудия

«Искушение Дон Жуана» (по мотивам драмы Леси Украинки «Каменный хозяин»), 9 ч.
Автор сценария Г. Колтунов. Режиссеры Г. Колтунов, В. Левин. Оператор М. Медников. Художник А. Токарев. Звукооператор А. Подлесный.
Роли исполняют: И. Калнынь, Е. Финогеева, С. Садальский, Е. Тонунц, Г. Тохадзе, К. Степанков, А. Колесник, А. Урдия, И. Слободской, С. Крупник, Т. Хвостикова, А. Быстрова и другие.

«Поезд вне расписания», 8 ч.
Авторы сценария А. Леонтьев, А. Царенко, при участии А. Гришина. Режиссер А. Гришин. Операторы В. Панков, В. Кабаченко. Художник М. Кац. Композитор Гр. Гладков. Звукооператор И. Гольдман.
Роли исполняют: В. Шевельков, И. Шавлак, Н. Вавилова, О. Кузнецова, А. Салимоненко, В. Волков, А. Лукьяненко, Е. Аминова, А. Барчук и другие.

Киностудия «Таджикфильм»

«Капкан для шакалов», 8 ч.
Автор сценария В. Акимов. Режиссер М. Махмудов. Операторы О. Хамидов, А. Абрамов. Художник А. Абдуллаев. Композитор Т. Шахиди. Звукооператор С. Кудратова.
Роли исполняют: А. Рензяева, Н. Абдуллаев, А. Подошьян, Ю. Юсупов, В. Михеенко, А. Ходжаев, М. Махмадов, В. Фидаров, Э. Бурдули, Э. Чокубаев, К. Бутаев, М. Иматшоев, И. Абдурашидов и другие.

«Говорящий родник», 9 ч.
Автор сценария В. Иванов. Режиссер М. Касымова. Оператор Р. Мухамеджанов. Художник Д. Ильябаев. Композитор Ф. Бахор. Звукооператор Ф. Махмудов.
Роли исполняют: А. Мухамеджанов, Ш. Иргашев, С. Сабзалиева, Н. Рахимов, В. Гусев, Р. Закирова, Б. Закиров, М. Махмадов, Б. Мингабаев, Х. Нуров, К Саидмурадов, М. Кимсанов, Ю. Юсупов, И. Гулямов и другие.

Киностудия «Туркменфильм»

«Приключения на маленьких островах», 7 ч.
Автор сценария и режиссер У. Сапаров. Оператор Я. Муратназаров. Художник В. Атаева. Композитор А. Кобляков. Звукооператор Ч. Аннахалов.
Роли исполняют: А. Довлетов, С. Дурдыев, М. Нурягдыева, А. Хуммедов, Х. Ниязов, А. Ходжаев, Г. Ходжанов и другие.

32866

Зарубежные фильмы

«Бронзовый ключ», 8 ч.
Производство Телевидения Болгарии.
Автор сценария Павел Вежинов. Режиссер Иван Андонов. Оператор Пламен Вагенштайн. Художник Ася Попова. Композитор Георгий Генков.
Роли исполняют: Любен Чаталов, Ваня Цветкова, Стефан Мавродиев, Искра Хаджиева, Ананий Явашев, Георгий Черкелов, Андрей Чапразов, Павел Поппандов.

«Путь музыкантов», 8 ч.
Производство «Бояна» (Болгария).
Автор сценария Димитр Шумналиев. Режиссер Игорь Кюлюмов. Оператор Виктор Чичов. Художник Георгий Тодоров. Композиторы Александр Брызицов, Стефан Димитров.
Роли исполняют: Ицхак Финци, Георгий Новаков, Аня Пенчева, Николай Сотиров, Владимир Николов, Павел Поппандов, Рашко Младенов, Веселин Борисов и другие.

«Рикша» (по одноименному роману Лао Шэ), 10 ч.
Производство Пекинской киностудии (КНР).
Автор сценария и режиссер Лин Цзыфэн. Оператор У Инчэн. Художник Юй Ичжу. Композитор Цю Сисянь.
Роли исполняют: Чжан Фэньи, Сыцинь Гаова, Инь Синь, Янь Бидэ, Ли Тан, Ли Сян, Хань Янь и другие.

«День колибри», 9 ч.
Производство «Профиль» (Польша).
Авторы сценария Эва Пшибыльска, Рышард Рыдзевский. Режиссер Рышард Рыдзевский. Оператор Януш Павловский. Художник Збигнев Остоя-Загурский. Композитор Анджей Кожиньский.
Роли исполняют: Мартин Колтуняк. Генрик Махалица, Славомира Лозиньска, Стефан Шмидт, Даниэль Козакевич и другие.

«Пари с волшебницей» («Пари»), 8 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария и режиссер Ион Попеску-Гопо. Оператор Александру Попеску. Художник Михай Бечу. Композитор Мариус Цейку.
Роли исполняют: Драга Олтяну-Матей, Ион Лучиан, Анджела Симиля, Флорин Пьерсик, Юрие Дарие, Василе Харитон, Вирджиния Миря, Константин Фугашин, Раду Георге, Анка Михэеску, Жорж Войку.

«Комедиант» (по мотивам одноименной новеллы Милоша В. Кратохвила), 9 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Милош В. Кратохвил, Отакар Ваврa. Режиссер Отакар Ваврa. Оператор Иржи Мацак. Художник Индржих Гётц. Композитор Отмар Маха.
Роли исполняют: Олдржих Кайзер, Мартин Ружек, Яна Главачова, Радослав Брзобогатый, Дагмар Вешкрнова, Иржи Крампол, Борис Рёснер и другие.

«Восстание в Тимоке», 9 ч.
Производство «Авала фильм» — «Морава фильм» (Югославия).
Автор сценария и режиссер Жика Митрович. Оператор Томислав Пинтер. Художник Миодраг Николич. Композитор Ксения Зечевич.
Роли исполняют: Любиша Самарджич, Бата Живоинович, Ядранка Селец, Драгомир Боянич-Гидра, Мирко Бабич, Данило Лазович, Весна Чипчич и другие.

«Мои приятели» («Мой приятель»), 7 ч.
Производство «Продуктора синематографика «Укамау», «Кооператива синематографика «Мисосьо» (Боливия).
Авторы сценария Оскар Сорья, Ракель Ромеро, Гильермо Агирре, Паоло Агасси, Уте Гумс, Мария Луиса Меркадо. Режиссер Паоло Агасси. Оператор Эктор Риос. Композитор Альберто Вильялпандо.
Роли исполняют: Давид Санталья, Херардо Суарес, Хуана де Фернандес, Уго Посо и другие.

«Они не носят фраков» (по пьесе Джанфранческо Гуарниери), 9 ч.
Производство «Эмбрафильм» (Бразилия).
Режиссер Леон Хиршман. Оператор Лауро Эскорел Фильо. Художник Маркос Вайнсток. Композитор Радамес Ниаталли.
Роли исполняют: Карлос Альберто Риччелли, Бети Мендес, Фернанда Монтенегро, Джанфранческо Гуарниери, Милтон Гонзалвес, Рафаэл де Карвальо и другие.

«Звонок из прошлого» («Волны»), 8 ч.
Производство «Праккат филмз» (Индия).
Автор сценария, режиссер и оператор Балу Махендра. Художник Рамасвами. Композитор Илая Раджа.
Роли исполняют: Амол Палекар, Пурнима Джаярам, Амбика, Абдур Бхаси, Джагатхи Шрикумар, Т. Р. Омана, Анджу, Прита.

«Любовь к жизни», 9 ч.
Производство Национальной кинокомпании (Сирия).
Автор сценария Хасан Сами Юсеф. Режиссер Бешир Сафе. Оператор Абду Хамза. Художник Жорж Франсис. Композитор Хусейн Назик.
Роли исполняют: Самар Сами, Аббас Нури, Ахмед Аддас, Мухаммед Хейр-Хелуани, Назир Сархан, Хассан Юнис и другие.

«Откройте, полиция!» («Продажные»), 10 ч.
Производство «Фильм 7» (Франция).
Авторы сценария Клод Зиди, Дидье Каминка, Симон Микаэль. Режиссер Клод Зиди. Оператор Жан-Жак Тарб. Художник Франсуаз Делё. Композитор Франсис Лей.
Роли исполняют: Филипп Нуаре, Тьерри Лермит, Клод Броссе, Альбер Симоно, Жюльен Гийомар, Режин, Грейс де Капитани.

ВСЕСОЮЗНАЯ
орд. „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1986 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 90-летием
ВОЛЬФА Бориса Григорьевича, организатора производства

С 75-летием
ГУРВИЧ Ирину Борисовну, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств УССР

С 70-летием
ПАРАМОНОВУ Киру Константиновну, кинокритика,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

С 60-летием
СЛАБИНСКОГО Петра Ивановича, художника
СЫЧЕВА Николая Яковлевича, организатора производства

С 50-летием
ВИДУГИРИСА Альгимантаса Стасевича, кинорежиссера, кинооператора,
народного артиста Киргизской ССР,
лауреата премии Ленинского комсомола Киргизской ССР
ГАБРИАДЗЕ Реваза Левановича, кинодраматурга,
заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР
ГОЗДАЧЕНКО Семена Никитовича, киноведа
ЗГУРИДИ Олега Александровича, кинооператора
МАКАРОВА Олега Алексеевича, киноведа

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров
и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

32866

ИСКУССТВО

КИНО

Цена 1 руб. 30 коп.
Индекс 70402

ВСЕСОЮЗНАЯ
орд. „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1986 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР